

# Die Haiku-Sammlung “Pflaumenblüten im Schaltmond” (*Urū no ume*, 1727)

In Auszügen übersetzt, annotiert und eingeleitet  
Erster Teil: Frühlingsgedichte

Claudia Hürter, Berlin

Die Gedichtanthologie “Pflaumenblüten im Schaltmond” 閏の梅 (*Urū no ume*)<sup>1</sup> fällt in das Genre und die Blütezeit der “bebilderten *haikai*-Schriften” 絵俳書 (*ebaisho*)<sup>2</sup> und liegt im modernen Typendruck bislang nur in einer nicht kommentierten Textedition vor, die in der Reihe *Kantō haikai sōsho* 関東俳諧叢書 erschien.<sup>3</sup> “Haiku-Vers” (*haiku*) und “Bild” (*e / ga*), sog. “Haiku-Skizzen” 俳画 (*haiga*)<sup>4</sup> bilden kompositorisch eine Einheit. Herausgeber des zweibändigen Werks ist Toyoshima Rogetsu 豊島露月 (1667–1751),<sup>5</sup> Druckleger Nishimura

- 
- 1 Zur Bearbeitung konnte Einsicht in das Exemplar genommen werden, das sich im Besitz des Dresdener Kupferstich-Kabinetts befindet. Mein herzlicher Dank geht an die Mitarbeiter des Kupferstich-Kabinetts, insbesondere an die Konservatorin, Frau Dr. Petra Kuhlmann-Hodick. Der Abdruck der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Kupferstich-Kabinetts, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Fotograf.
  - 2 Nach Claudia WALTERMANN: *Die bebilderte haikai-Anthologie Kagebōshi (1754). Edition und Analyse*, Wiesbaden: Harrassowitz 2006: 10. Im folgenden wird *ebaisho* auch mit “bebilderte Haiku-Gedichtbände” wiedergegeben. *Haikai*, eigentlich *haikai no renga*: humoristische Kettendichtung.
  - 3 KANTŌ HAIKAI SŌSHO KANKŌ KAI 関東俳諧叢書刊行会 (Hg.): *Kantō haikai sōsho. Dai 17 kan. Ebaisho hen 1* 関東俳諧叢書 第17巻 絵俳書編1 (Reihe der *haikai*-Dichtung der Kantō-Region, Bd. 17: Bebilderte *haikai*-Schriften, Bd. 1), Seishō Dō Shoten 1998.
  - 4 Diese Einordnung folgt WALTERMANN 2006: 16ff.
  - 5 Ebenda: 41. Toyoshima Rogetsu, bekannt unter Toyoshima Jizaemon 豊島治左衛門, war Schüler Naitō Rosens, von Beruf Nō-Gesangslehrer der Kanze-Richtung und zählte während der Blütezeit der bebilderten Haiku-Gedichtbände (etwa von 1716 bis 1764) zu deren eifrigsten Herausgebern. Ebenda: 26. Darunter befindet sich auch eine Anthologie mit dem Titel “Pflaumenblüten im Tauregen” 徼雨の梅 (*Tsuyu no ume*, 1727), die als Fortsetzung der vorliegenden Gedichtsammlung entstand. Ebenda: 27, 41–42. Vgl. auch KATO Sadahiko 加藤定彦: “Edo-za no ebaisho ni tsuite. Rogetsu o chūshin ni” 江戸座の絵俳書について

Genroku 西村源六.<sup>6</sup> Der erste Band beginnt mit einem japanischen “Vorwort” 序 (*jo*) auf zwei Seiten.<sup>7</sup> Darauf folgt ein Gedicht zur Pflaumenblüte, dem sich ein chinesisches Vorwort mit Angabe von Lesehilfen anschließt. Verfasser des japanischen Vorworts ist Naitō Rosen.<sup>8</sup> Das Eröffnungsgedicht stammt vom Herausgeber, das chinesische Vorwort von dem weniger bekannten Hitomi Gojaku 人見午寂 (?–1741). Die 100 bebilderten Verse verteilen sich je zur Hälfte auf beide Bände. Am Ende des zweiten Bands finden sich weitere 52 Verse, die nach Jahreszeiten angeordnet und z.T. mit Titeln versehen sind, sowie ein Schlußwort von Hyakkasō Seiga 百華窓青峨.<sup>9</sup> Die Haiku stammen von 100 weitgehend unbekannten Dichtern<sup>10</sup>, die bildlichen Darstellungen von unterschiedlichen Künstlern. Einige haben mehr als zehn Blätter gestaltet.

---

露月を中心に (Über *haikai*-Schriften der Edo-Schule), KAKIMORI BUNKO 柿衛文庫 (Hg.): *Eiri haisho to sono gakatachi* 絵入俳書とその画家たち (Bebilderte *haikai*-Schriften und ihre Maler), Kakimori Bunko 1992. Die Ausgabe der Bibliothek der Kansai Daigaku ist in *Kinsei haisho shū* 近世俳書集 (Sammlung von *haikai*-Schriften der frühen Neuzeit), hg. von der KANSAI DAIGAKU TOSHOKAN, wiedergegeben.

6 Nishimura Genroku (Lebensdaten unbekannt) wird in *Edo bunko* auch als Verleger des *Kokon kidan Shigeshige yawa* 古今奇談繁野話 (Dispute über Seltsames aus alter und neuer Zeit, 1766) aufgeführt. Ekkehard MAY, Martina SCHÖNBEIN, John SCHMITT-WEIGAND (Hg.): *Edo bunko. Die Edo Bibliothek*, Wiesbaden: Harrassowitz 2003: 156.

7 Der Gedichtband ist ein “Buch mit gefalzten Doppelblättern, dessen offene Seiten mit Seidenschnüren zusammengeheftet werden und den Buchrücken bilden.” Steffi SCHMIDT: *Ostasiatische Holzschnitte I* (Bilderheft der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Heft 24/25), Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1976: 6. Das japanische Vorwort erstreckt sich über die rechte und linke Hälfte eines solchen Papierbogens 丁 (*chō*), der – in der Mitte geknickt – eine Vorder- und eine Rückseite aufweist. Diese Art der Bindung nennt man “Fadenbindung” 袋綴じ (*fukurotoji*). Vgl. Friedrich B. SCHWAN: *Handbuch japanischer Holzschnitt. Hintergründe, Techniken, Themen, Motive*, München: Iudicium 2003: 102; Peter KORNICKI: *The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, Honolulu: University of Hawai‘i Press 2001: 44.

8 Naitō Rosen 内藤露沾 (1655–1733). Bereits sein Vater Naitō Fūko 内藤風虎 (1619–85), Fürst von Iwaki no Taira 岩城平, war Haiku-Dichter. Ab 1695 widmete er sich ganz der *haikai*-Dichtung, die er bei Nishiyama Sōin 西山宗因 (1605–82) erlernt hatte. Kontakte pflegte Rosen zu allen Schulen, u.a. zu Kitamura Kigin, Matsuo Bashō und Takarai Kikaku. Seine eigene Schule ist unter dem Namen Rosen-mon 露沾門 bekannt. *HDJ* 827–28. Er ist auch Verfasser des Gedichts Nr. 15.

9 KAKIMORI BUNKO 柿衛文庫 (Hg.): *Kakimori Bunko mokuroku. Shosatsu hen* 柿衛文庫目録書冊篇 (Verzeichnis der Kakimori-Bibliothek. Schriften), Yagi Shoten 1990: 164; “Edo ki no haisho” 江戸期の俳書 (*Haikai*-Schriften der Edo-Zeit), 2002 (<http://www.lib.u-tokyo.ac.jp/tenjikai/tenjikai2002/047.html>, 16.5.11).

10 Genauer unter Angabe von 100 verschiedenen Künstlernamen / Pseudonymen 号 (*gō*). Es konnten nur wenige Dichter identifiziert werden. Nach *Kantō haikai sōsho* gehören die

*Zur Ausgabe aus dem Dresdener Kupferstich-Kabinett*

Bibliographische Erfassung

Titel:	Lt. Titelaufkleber ( <i>daisen</i> ; 18,1 cm x 3,6 cm) auf den vorderen Außenumschlagseiten beider Bände: <i>Haika hyakunin ikku</i> 俳歌百人一句 <sup>11</sup>
Übers.:	Humoristische Lieder [von] 100 Dichtern [mit je] einem Vers
Kompilator:	Toyoshima Rogetsu 豊嶋露月 lt. japanischem und chinesischem Vorwort (Bd. 1): Rogetsu 露月 lt. Angabe im Impressum (Bd. 2): Toyoshima Jizaemon 豊嶋治左衛門
Datierung:	lt. chinesischem Vorwort: <i>Hinoto hitsuji jōshi gojitsu</i> 丁未上巳後日 lt. Impressum: <i>Kyōhō jūni hinoto hitsuji natsu</i> 享保十二丁未夏 (Sommer im Jahr 12 der Kyōhō[-Ära; 1716–36], [dem Jahr des] Schafes [mit dem Kalenderzeichen des] Feuer) [d.h. im Sommer 1727]
Format:	<i>ōbon</i> 大本 blauer Außenumschlag ( <i>hyōshi</i> ): 26,7 cm x 17,8 cm Druckspiegel: 20,2 cm x 14,2 cm
Stempel:	K. Sächsisches Kupferstich-Cabinet <sup>12</sup>
Signatur:	B 738,1 <sup>13</sup>

Haiku-Dichter der Edo-Schule 江戸座 (*Edo-za*) an bzw. stehen in der Tradition von Rosen, dem Verfasser des japanischen Vorworts. KANTO HAIKAI SŌSHO KANKŌ KAI 1998: 252.

11 Der Haiku-Gedichtband ist bei MATSUBARA nicht als Bestand des Dresdener Kupferstich-Kabinetts ドレスデン銅版画美術館 (*Doresuden Dōbanga Bijutsukan*) aufgeführt. MATSUBARA Takatoshi 松原孝俊 (Hg.): *Doitsugo-ken shozai Nihongo kankei shiryō no detabēsuka ni kansuru kisoteki chōsa kenkyū – Kyū Higashi-Doitsu to Pōrando saibu kyū Doitsu-ryō o chūshin to shite* ドイツ語圏所在日本語関係資料のデータベース化に関する基礎的調査研究 旧東ドイツとポーランド西部旧ドイツ領を中心として (Survey Research for the Creation of a Database of Japanese Language Documents Located in German-Speaking Areas), Fukuoka: Kyūshū Daigaku Kankoku Kenkyū Sentā 2005: 62–69, 162–63.

12 Dieser Stempel des Kupferstich-Kabinetts Dresden wird seit 1885 verwendet.

13 Die mit dem Buchstaben “B” beginnenden Signaturen zählen i.d.R. zum Altbestand. Eine

## Angaben im Impressum

Datierung:	<i>Kyōhō jūni hinoto hitsuji natsu</i> 享保十二丁未夏
Auswählender 撰者 ( <i>senja</i> ):	Toyoshima Jizaemon 豊嶋治左衛門 + Stempel: Teikyū 貞休; [dō] Yagorō [同]弥五郎 + Stempel: Senkei 軒兄
Holzschnitzer 彫工 ( <i>chōkō</i> ):	Ōkubo Chūemon 大久保忠右衛門 + Stempel: Ippu 弐富
Buchhandel 書林 ( <i>shorin</i> ):	Edodōri Honchō san-chō me Shorin 江戸通本町三丁目書林 <sup>14</sup>
Druckleger 板行所 ( <i>hankōsho</i> ):	Nishimura Genroku 西村源六

*Die Vorlage der Gedichtsammlung*

Die Besonderheit der Gedichte liegt darin, daß sie auf 31silbige “Kurzgedichte” (*tanka*, auch *waka* genannt) anspielen, die Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162–1241)<sup>15</sup> in seiner Anthologie *Ogura Hyakunin isshu* 小倉百人一首 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern [vom Berg] Ogura, 1235)<sup>16</sup> zusam-

---

zuverlässige Bestimmung als Altbestand ist nicht möglich, da “B”-Signaturen z.T. auch für neuere Erwerbungen vergeben wurden.

14 *Edodōri* 江戸通 ist die allgemeine Bezeichnung einer Hauptverkehrsstraße, die über die “Japan-Brücke” (*Nihombashi*) führte und in ihrem Verlauf unterschiedliche Namen trug. *Honchō san-chō me* 本町三丁目 (etwa “dritter Block der Hauptstraße”) bezeichnet den vierten Häuserblock, der nordöstlich der *Nihombashi* liegt. Vgl. WATANABE Minoru 渡邊實 (Hg.): *Kiriezu – gendaizu de aruku Edo Tōkyō sampo* 切絵図・現代図で歩く江戸東京散歩 (Spaziergang durch Edo und Tokyo anhand alter und neuer Karten), Jimbun Sha 2008: 18.

15 Zur Person des Fujiwara no Teika vgl. z.B. Rosalee BUNDY: “Fujiwara no Teika”, Steven D. CARTER (Hg.): *Medieval Japanese Writers* (Dictionary of Literary Biography, Vol. 203), Detroit: The Gale Group 1999: 42–57.

16 Die Übersetzung von *Hyakunin isshu* (eigentl. “Hundert Dichter [mit je] einem Gedicht”) mit “Hundert Gedichte von hundert Dichtern” folgt der etablierten Übersetzungspraxis. Das *Ogura Hyakunin isshu* wird im folgenden auch *Hyakunin isshu* bezeichnet. *Ogura* bezieht sich auf den Berg Ogura[yama] 小倉山 (“Kleiner Speicher-Berg”), der im Stadtteil Saga 嵯峨 im Westen Kyotos liegt. Er gilt als “berühmter Ort” 名所 (*meisho*) für das Betrachten des “Rotlaubs” 紅葉 (*momiji*, auch *kōyō* gelesen) im Herbst. Am Fuße des Ogurayama befand sich die Bergvilla des Fujiwara no Teika. Dort soll er im Alter von 73 Jahren die Gedichtblätter 色紙 (*shikishi*) der *Hundert Gedichte von hundert Dichtern* auf Papierschiebetüren

mengeführt hat. Die Bezeichnung “Hundert Gedichte von hundert Dichtern” (*Hyakunin isshu*) ist erst – etwa 170 Jahre nach ihrer Kompilation – in einem Kommentar aus dem Jahr 1406 belegt.<sup>17</sup> Die Präzisierung als *Ogura Hyakunin isshu* wurde im Zuge des Aufkommens der “Andersartigen Hundert Gedichte von hundert Dichtern” 異種百人一首 (*Ishu Hyakunin isshu*) – auf die der nächste Abschnitt eingeht – erforderlich.<sup>18</sup> Die Gedichtsammlung Teikas erlangte durch die wertschätzende Rezeption nachfolgender Generationen eine herausragende Stellung.<sup>19</sup> In der Edo-Zeit erfreute sich die Anthologie großer Beliebtheit. Etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts tauchten ihre Verse erstmals im “Kartenspiel mit Gedichten” 歌歌留多 (*utagaruta*)<sup>20</sup> auf.<sup>21</sup> Ab der Genro-

---

angebracht haben. Tatsächlich handelte es sich um ein anderes Anwesen in Saga. Vgl. Eva MACHOTKA: *Visual Genesis of Japanese National Identity*, Brüssel: Peter Lang 2009: 41ff. Teikas Anthologie wird daher auch *Ogura Hyakunin isshu* genannt. *Ogurayama* zählt zu den poetischen Assoziationen, wörtl. “Liedkissen” 歌枕 (*utamakura*). Vgl. *DSJ* 3: 226.

17 KANSAKU Kōichi 神作光一: “Hyakunin isshu no bunka shi. Sono tayō na sekai” 百人一首の文化史 その多様な世界 (Die Kulturgeschichte der Hundert Gedichte von hundert Dichtern und ihr facettenreiches Universum), TŌYŌ DAIGAKU INOUE ENRYŌ KINEN GAKUJUTSU SENTŌ 東洋大学井上円了記念学術センター (Hg.): *Hyakunin isshu no bunka shi* 百人一首の文化史 (Die Kulturgeschichte der Hundert Gedichte von hundert Dichtern), Suzusawa Shoten 1998: 144.

18 Ebenda: 143.

19 “Späteren Generationen galt diese kleine Anthologie dann gleichsam als eine Einführung in die höfische, nun schon klassische und damit musterhafte Dichtung. Besonders seit dem 15. und 16. Jahrhundert fand sie nicht nur mehr und mehr Verbreitung, sondern auch zahlreiche Nachahmungen, bis in die jüngste Vergangenheit, und selbst heute noch ist sie sehr beliebt, nicht zuletzt deshalb, weil sie vermutlich bald nach dem Beginn des 17. Jahrhunderts zu einem Kartenspiel und über diesen Weg vielen Japanern vertraut wurde.” Jürgen BERNDT (Übers.): *Als wär’s des Mondes letztes Licht am frühen Morgen. Hundert Gedichte von hundert Dichtern*, Berlin: Rütten & Loening 1986: 5.

20 Vgl. auch Abb. aus dem *Ehon Ogura nishiki* 絵本小倉錦 (Bilderbuch zum Brokat [am Berg] Ogura, 1777); abgebildet bei *KSHJ* 473. Yoshikai verwendet die nicht getrübbte Schreibung *utakaruta*. YOSHIKAI Naoto 吉海直人: “‘Hyakunin isshu’ utakaruta no rekishi” 「百人一首」 歌かるたの歴史 (Geschichte der Gedicht-Kartenspiele zu den “Hundert Gedichten von hundert Dichtern”), YOSHIKAI Naoto, KANSAKU Kōichi: *Hyakunin isshu nyūmon* 百人一首入門 (Einführung zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern), Kyōto: Tanshō Sha 2004: 41–47.

21 SAWAI Toshio 澤井敏郎: “Asobi no bunka to Hyakunin isshu” 遊びの文化と百人一首 (Die Kultur des Spiels und die Hundert Gedichte von hundert Dichtern), ITOI Michihiro 糸井通浩: *Ogura Hyakunin isshu o manabu hito no tame* 小倉百人一首を学ぶ人のため (Für Studierende der Hundert Gedichte von hundert Dichtern vom Berg Ogura), Sekai Shisō Sha 1998: 261; Joshua S. MOSTOW: “A New ‘Classical’ Theme: The *One Hundred Poets* from Elite to Popular Art in the Early Edo Period”, Elizabeth LILLEHOJ (Hg.): *Criti-*

ku-Ära (1688–1704) waren die Spielkarten zu einem erschwinglichen Preis zu erwerben.<sup>22</sup> Bei diesem Spiel mit 200 Karten, zwei für jeden Vers, geht es darum, daß die Teilnehmer zu der “vorgelesenen Karte” 読み札 (*yomifuda*) mit dem “Oberstollen” 上の句 (*kami no ku*) unter den übrigen 100 ausgelegten Karten mit dem dazugehörigen “Unterstollen” 下の句 (*shimo no ku*) des Verses möglichst schnell die richtige Karte 取り札 (*torifuda*) herausgreifen und somit die erste Vershälfte um den fehlenden zweiten Teil ergänzen.<sup>23</sup> Voraussetzung der erfolgreichen Teilnahme ist, alle 100 Verse vollständig aus dem Gedächtnis abrufen zu können.

---

*cal Perspectives on Classicism in Japanese Painting, 1600–1700*, Honolulu: University of Hawai‘i Press 2004: 138. Es gibt Grund zur Annahme, daß bereits Anfang des 17. Jhs. *Hyakunin isshu*-Spielkarten existierten, die nicht mehr erhalten sind. YOSHIKAI 2004: 42–43. Erst ab dem Beginn des 17. Jhs. ist das *Hyakunin isshu* als ein Thema in der bildenden Kunst bekannt, obwohl etwa die (legendären) “Bilder von Dichtergenien” 歌仙絵 (*kasen-e*) sich bis ins 13. Jh. zurückverfolgen lassen. MOSTOW 2004: 133.

- 22 YOSHIKAI 2004: 45. Ab dieser Zeit wird das *Hyakunin isshu* auch Gegenstand kunsthandwerklicher Objekte.
- 23 NAMIKI Seishi 並木誠士: *Edo no yūgi. Kaiawase – karuta – sugoroku* 江戸の遊戯 貝合せ・かるた・すごろく (Unterhaltung in der Edo-Zeit. Muschellegen, Kartenspiel, Sugoroku-Würfelspiel), Karin Sha 2007: 60. Die Spielkarten mit dem oberen Teil des Verses waren meistens aufwendiger gestaltet und zeigten häufig ein “angenähertes” Portrait 似絵 (*nise-e*) des Dichters im Stil der *kasen-e*. Die ersten Spielkarten, die auf der aufzunehmenden Karte mit dem Unterstollen zum Teil auch den Versinhalt darstellen 歌意図 (*kaizu*), stammen von Ogata Kōrin 尾形光琳 (1658–1716) und knüpfen an die Abbildungen von Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (?–1694) im *Hyakunin isshu zōsan shō* 百人一首像讃抄 (Bildpreisende Abhandlung zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern, 1678) und dessen Vorläufer an. YOSHIKAI 2004: 46; KONO Motoaki 河野元昭: “Hyakunin isshu-e (Tokushū: Ogura Hyakunin isshu. Shijin no kyōen, ga no retorikku)” 百人一首絵 (特集 小倉百人一首 詞人の饗宴, 雅のレトリック) (Bilder zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern (Sonderausgabe: Die Hundert Gedichte von hundert Dichtern vom Berg Ogura. Festmahl der Wortkünstler – Rhetorik der Eleganz), *Kokubungaku. Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学 解釈と教材の研究 (Nationalliteratur. Interpretationen, Unterrichtsmaterialien und Forschung) 37,1 (1/1992): 93–94. Zum *Hyakunin isshu zōsan shō* vgl. KATO Tsugunao 加藤次直: “Sashie kara ‘yomu’ Hyakunin isshu. *Hyakunin isshu zōsan shō* no sashie no ronri to imi” 挿絵から「読む」百人一首・『百人一首像讃抄』の挿絵の論理と意味 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern, ‘gelesen’ anhand ihrer Illustrationen. Logik und Bedeutung der Illustrationen aus der “Bildpreisenden Abhandlung zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern”), *Sōgō Kyōiku Senta kiyō* 総合教育センター紀要 (Mitteilungen des Zentrums für ganzheitliche Bildung) 25 (2005). Das Bild zu Vers 43 aus *Pflaumenblüten im Schaltmond* zeigt ein solches Spielkartenpaar. Auf der aufzunehmenden Karte steht jedoch nicht der Unterstollen des *waka*-Verses, sondern das sich darauf beziehende Haiku.



Die Gedichte des *Hyakunin isshu* sind ein Extrakt aus fünfhundert Jahren höfischer Dichtkunst.<sup>24</sup> Ihre Auswahl entspricht der Vorliebe und dem Geschmack sowie der Intention und Interpretation ihres Kompilators.<sup>25</sup> Die Sichtweise auf die Verse wird daneben durch ihre Plazierung in der Folge der hundert Gedichte beeinflusst. Der seit dem 12. Jahrhundert praktizierten Kettendichtung ähnlich, wird jeder Vers zunächst unter dem Eindruck des vorhergehenden gelesen. Mit der Lektüre des folgenden tritt häufig ein leicht verändertes Verständnis des vorher betrachteten in den Vordergrund. Die nicht einheitliche Auslegung führte dazu, daß eine Vielzahl von Kommentarwerken überliefert ist,<sup>26</sup> und in der Edo-Zeit erreichten divergierende Interpretationen der Verse ein großes Publikum.<sup>27</sup> Auch ist die Tendenz eines individuellen Zu-

24 Das ästhetische Grundprinzip der *waka*-Verse der höfischen Dichtung ist nach Berndt das “Gerührtsein von der [Schönheit] der Dinge” 物の哀れ (*mono no aware*) “... verbunden mit der Einsicht ihres schnellen unvermeidlichen Dahinschwindens. Laute Töne und den Ausdruck unbeschwerter Freude läßt dieses Prinzip nicht zu, und auch Tragik wird stets auf stilles Trauern und betrübtes Insichgekehrtsein reduziert. Wehmut ist der Grundton sowohl in der Natur- als auch in der Liebeslyrik, die den Hauptteil japanischer Dichtung ausmachen.” Jürgen BERNDT (Übers.): *Als wär’s des Mondes letztes Licht am frühen Morgen. Hundert Gedichte von hundert Dichtern*, Berlin: Rütten & Loening 1986: 14. Bereits im 13. Jahrhundert setzte der Niedergang der höfischen Dichtung ein, vor allem durch ein allzu starres Festhalten an den althergebrachten Regeln der Dichtkunst: “Das ‘Waka’ wurde schließlich zu einem Gebilde aus poetischen Fertigteilen, gemischt mit Versatzstücken, also zu einem Stereotyp.” Ebenda: 15.

25 Joshua S. MOSTOW: *Pictures of the Heart. The Hyakunin Isshu in Word and Image*, Honolulu: University of Hawai‘i Press 1996: 43ff. Die Verse des *Hyakunin isshu* waren bereits in Anthologien aufgenommen, bevor Teika sie für seine Gedichtsammlung auswählte. Die ursprüngliche Interpretation der Verse wurde häufig von der Auffassung späterer Kompilatoren überlagert, die etwa Vorbemerkungen nicht mit übernahmen und zum Teil auch andere Lesarten bevorzugten. Joshua S. MOSTOW: “Picturing Love among the One Hundred Poets”, SMITHSONIAN INSTITUTION (Hg.): *Love in Asian Art and Culture*, Seattle: University of Washington Press 1998: 32. Die z.T. bewußt abweichende Lesart läßt die Vermutung zu, daß Teika den Standpunkt des ursprünglichen Verfassers einnimmt. MOSTOW 1996: 54. Ein Großteil der Verse aus dem *Hyakunin isshu* verkörpert Teikas ästhetisches Konzept der zeitlosen Schönheit 妖艶 (*yōen*). Ebenda: 43. Eigentlich mit “ethereal charm” wiederzugeben: “The esthetic ideal of a romantic, unwordly beauty, like that of a ‘heavenly maiden descending to earth on a hazy moonlit night in spring.’” Robert H. BROWER, Earl MINER: *Japanese Court Poetry*, Stanford: Stanford University Press 1961: 513.

26 Vgl. z.B. ebenda: 28ff.; KAMIJO Shōji 上条彰次: “Hyakunin isshu kochūshaku no honkoku – ein mokuroku” 百人一首古注釈の翻刻・影印目録 (Verzeichnis der Nachdrucke und Faksimiles zu älteren Kommentaren zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern), *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō* 国文学 解釈と鑑賞 (Nationalliteratur. Interpretation und Würdigung) 48,1 (1/1983): 150–54.

27 MOSTOW 1996: 124.

schnitts von *Hyakunin isschu*-Ausgaben für bestimmte Leserkreise zu beobachten.<sup>28</sup>

Heute sind die von Teika zusammengestellten Verse nicht nur unter Literaturwissenschaftlern<sup>29</sup> nach wie vor sehr beliebt.<sup>30</sup> Sie liegen in zahlreichen Übersetzungen<sup>31</sup> vor und werden gerne in Lehrbücher zur Einführung in die vormoderne Literatur und Grammatik<sup>32</sup> aufgenommen.

28 Ders. 1998: 46.

29 Die Literatur zum *Ogura Hyakunin isschu* ist sehr umfangreich. Die folgenden Buchtitel oder Zeitschriften sind eine kleine Auswahl und z.T. eher als Lehrbücher zu bezeichnen. Neben einer Umschreibung (Paraphrase) des klassischen Verses in modernem Japanisch führen sie meist auch unterschiedliche Möglichkeiten der Auslegungen des Verses an. Z.B. ARIYOSHI Tamotsu 有吉保: *Hyakunin isschu* 百人一首 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern), Kōdan Sha 2007; HISAMATSU Sen'ichi 久松潜一, TAKEDA Motoharu 武田元治: *Hyakunin de kanshō-suru Hyakunin isschu* 一〇〇人で鑑賞する百人一首 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern, gewürdigt von 100 Personen), Kyōiku Shuppan Sentā 41975; SUZUKI Tsutomu 鈴木勤: *Hyakunin isschu* 百人一首 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern), Sekai Sha 1975; YOSHIKAI Naoto: *Hyakunin isschu no shin kenkyū. Sadaie no saikaishaku ron* 百人一首の新研究 定家の再解釈論 (Neue Forschungen zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern – Betrachtung von neuen Interpretationen zu Sadaie), Ōsaka: Izumi Shobō 2001. Eine detaillierte Übersicht der Literatur zum *Ogura Hyakunin isschu* findet sich z.B. bei HAYASHI Masahiko 林雅彦: “Hyakunin isschu gendai (Meiji ikō) chūshakusho mokuroku. Tsuki – Kenkyūsho mokuroku” 百人一首現代(明治以降)注釈書目録 附 研究書目録 (Verzeichnis der modernen [ab der Meiji-Zeit] Kommentarwerke zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern. Beigefügt Verzeichnis der wissenschaftlichen Schriften), *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō* 48,1 (1/1983): 155–60; WATARI Kōichi 渡造一: “Hyakunin isschu kenkyū rombun mokuroku” 百人一首研究論文目録 (Verzeichnis wissenschaftlicher Abhandlungen zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern), ebenda: 161–66; ITOI 1998: 292–303.

30 Bei der Auswahl der hier angeführten Titel handelt es sich um Bücher von renommierten Literaturwissenschaftlern, die farbig illustriert und zum Teil im Hinblick auf eine besonders junge Leserschaft sehr verständlich geschrieben und anschaulich gestaltet sind (v.a. das *Hyakunin isschu daijiten*). Sie unterscheiden sich von der stärker wissenschaftlich ausgerichteten Literatur, indem sie mehr Wert auf die eingängige Erläuterung des Verses legen und weniger auf die Rezeptionsgeschichte. Z.B. INOUE Muneo 井上宗雄, MURAMATSU Tomomi 村松友視: *Hyakunin isschu* 百人一首 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern), Shinchō Sha 1990; YOSHIKAI Naoto: *Hyakunin isschu daijiten* 百人一首大事典 (Lexikon zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern), Akane Shobō 2006; SUZUKI Hideo 鈴木日出男, YAMAGUCHI Shin'ichi 山口慎一, YODA Yasushi 依田泰: *Genshoku Ogura hyakunin isschu* 原色小倉百人一首 (Die Hundert Gedichte von hundert Dichtern vom Berg Ogura in Farbe), Bunei Dō 2007. Eine Übersicht von Übersetzungen, vor allem ins Englische: ITOI 1998: 301–303; Peter MORSE [Übersetzungen von Clay MACCAULEY, 1917]: *Hokusai. One Hundred Poets*, New York: George Baziller 1989: 21.

31 Z.B. BERNDT 1986; MORSE 1989; MOSTOW 1996; Jens RICKMEYER: *Einführung in das Klassische Japanisch anhand der Gedichtanthologie Hyakunin isschu*, München: Iudicium 2004.



*Beziehung zur Vorlage*

Gedichtsammlungen wie *Pflaumenblüten im Schaltmond* nennt man “Andersartige Hundert Gedichte von hundert Dichtern” 異種百人一首 (*Ishu Hyakunin isshu*).<sup>33</sup> Darunter versteht man alle Anthologien, welche sich der (formalen) Konzeption der Teika’schen Gedichtsammlung *Ogura Hyakunin isshu* als Vorbild bedienen.<sup>34</sup> Hierzu zählt auch die besondere Gruppe der “Parodien auf die Hundert Gedichte von hundert Dichtern” もじり百人一首 (*Mojiri Hyakunin isshu*), die seit der Edo-Zeit erschienen.<sup>35</sup> *Mojiri*, eigentlich “[Wort]

---

Diese Bücher haben, neben der Übersetzung, auch Abbildungen der in Bilder eingeschriebenen Verse aufgenommen. Die bildlichen Darstellungen sind i.d.R. Edo-zeitlichen Werken entnommen, die sich an ein größeres Publikum richteten. Zum Teil haben die Werke einen stärkeren Lehrbuch- bzw. Kommentarcharakter (v.a. bei Mostow), sind Spielkarten (bei BERNDT) oder Farbholzschnitte (bei Morse).

- 32 Ebenda; Haruo SHIRANE: *Classical Japanese Reader and Essential Dictionary*, New York: Columbia University 2007: Kapitel 8, 101–13.
- 33 Andere Bezeichnungen für diese Gattung sind auch “Abgewandelte Hundert Verse von hundert Dichtern” 変わり百人一首 (*Kawari Hyakunin isshu*) oder “Variation der Hundert Verse von hundert Dichtern” 変体百人一首 (*Hentai Hyakunin isshu*). ARIYOSHI Tamotsu: “Ishu Hyakunin isshu” 異種百人一首 (Andersartige Hundert Gedichte von hundert Dichtern), *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō* 48/1 (1/1983): 124. Die Bezeichnung “Andere Ausgaben der Hundert Gedichte von hundert Dichtern” 異本百人一首 (*Ihon Hyakunin isshu*) bezieht sich dagegen auf die unterschiedlichen (Vorlagen)versionen der Zusammenstellung von 100 Gedichten durch Fujiwara no Teika. KANSAKU 1998: 158. Als das erste Werk der Gattung *Ishu Hyakunin isshu* bezeichnet ITO die Ausgabe des *Shin-Hyakunin isshu* 新百人一首 (Neue Hundert Gedichte von hundert Dichtern) aus dem Jahr 1657, dem dritten Jahr der Ära Meireki, ursprünglich von Ashikaga Yoshihisa 足利義尚 (1465–89) zusammengestellt, revidiert von Sanjōnishi Sanetaka 三條西実隆 (1455–1537). ITO Yoshio 伊藤嘉夫: “Ishu Hyakunin isshu josetsu” 異種百人一首序説 (Andersartige Hundert Gedichte von hundert Dichtern – eine Einführung), *Atomi Gakuen Joshi Daigaku kiyō* 跡見学園女子大学紀要 (Journal of Atomi Gakuen Women’s College) 7 (1975): 103–104. Ebenso nach YOSHIDA Kōichi 吉田幸一: “Ishu Hyakunin isshu” 異種百人一首 (Andersartige Hundert Gedichte von hundert Dichtern), *Taiyō Bessatsu* 別冊太陽 No. 1 (Winter 1972): 171.
- 34 YOSHIDA 1972: 171. Dies ist jedoch nicht als strenges Abgrenzungskriterium zu verstehen, da hierunter auch Sammlungen fallen, deren Gedichte nicht von 100 verschiedenen Dichtern verfaßt wurden, wie etwa das *Inu-Hyakunin isshu* 犬百人一首 (Pseudo-Hundert Gedichte von hundert Dichtern, 1669). Ebenda: 106.
- 35 Diese Zuordnung folgt einer Ausstellung zu den *Hyakunin isshu*, die von der National Diet Library 1992/93 veranstaltet wurde. ITO nimmt dagegen eine detaillierte Einteilung vor, wobei seiner Meinung nach nur Werke der ersten Gruppe, also (echte) Anthologien, d.h. Zusammenstellung von (existierenden) 100 Versen von 100 verschiedenen Dichtern, die Bezeichnung *Ishu Hyakunin isshu* verdienen. ITO 1975: 108. Eine Einordnung der (vorliegenden) Anthologie *Urū no ume* in dieses Schema erweist sich als schwierig. Gedicht-

verdrehung”, hier frei mit “Parodie” wiedergegeben, leitet sich aus dem Verb “verdrehen” 振る (*mojiru*) ab.<sup>36</sup> Daneben ist die Bezeichnung “Possen auf die Hundert Gedichte von hundert Dichtern” 道化百人一首 (*Dōke Hyakunin isshu*) üblich.<sup>37</sup> *Dōke* tritt aber auch im Titel einzelner Anthologien auf.<sup>38</sup> Generell gilt es zu beachten, daß dem Titel einzelner Werke nicht unbedingt zu ent-

---

parodien auf das vollständige *Hyakunin isshu* erschienen z.T. im Rahmen einer größeren Sammlung: z.B. die ersten 100 Verse im *Kyōka katsugyoku shū* 狂歌活玉集 (Sammlung funkelnader Edelsteine der nicht-klassischen Kurzversdichtung, 1740), abgedruckt in *KYŌKA TAIKAN KANKŌKAI* 狂歌大観刊行会 (Hg.): *Kyōka taikan* 狂歌大観 (Überblick über die nicht-klassische Kurzversdichtung), Bd. 1, Meiji Shoin 1983: 790–93. Andererseits enthält z.B. das *Kokin ikyoku shū* 古今夷曲集 (Sammlung von Liedern der Barbaren aus alter und neuer Zeit, 1666), das sich an die klassische Anthologie *Kokin waka shū* 古今和歌集 (Sammlung von Versen aus alter und neuer Zeit, 10. Jh.) anlehnt, zwölf Verse, die sich auf das *Hyakunin isshu* beziehen. Vgl. KANSAKU Kōichi: “Hyakunin isshu no bunka shi (5)” 百人一首の文化史(5) (Die Kulturgeschichte der Hundert Gedichte von hundert Dichtern (5)), *Tanka gendai* 短歌現代 (Kurzgedichte der Gegenwart) 26,9 (9/2002) [305]: 77; ders.: “Hyakunin isshu no bunkashi” (6). Ebenda: 110.

- 36 MUTO Sadao 武藤禎夫: *Edo no parodi. Mojiri Hyakunin isshu o yomu* 江戸のパロディー もじり百人一首を詠む (Parodien in der Edo-Zeit – Lesen von Parodien auf die Hundert Gedichte von hundert Dichtern), Tōkyō Dō Shuppan 1998: i. *Mojiri* wird hier im weiteren Sinn als Synonym zu Parodie verwendet. Vgl. *NKDJ* 12: 1276, *mojiri* (6); ebenda 10: 1468, *parodi* (1). Wenck untersuchte das *Nise monogatari* 仁勢物語 (auch 偽物語, Schwindelgeschichten, um 1640) und charakterisierte die Parodie dort als Wortverdrehung (*mojiri*) im engeren Sinn. Schneider demonstriert die Parodie am *Nise monogatari* und am *Gogin waga shū* 吾吟我集 (Sammlung höchstpersönlich verfaßter Gedichte, Mitte 17. Jh.) und sieht in beiden Werken die Technik der Verdrehung (*nejiri* bzw. *mojiri*) angewendet, wenn auch beim letztgenannten hinter dem offensichtlichen Sprachspiel (*genko asobi*) eine subtile Intention verborgen sei. Er weist darauf hin, daß der Begriff *mojiri* von seiner anfänglichen (wörtlichen) Verwendung zwar eine Ausdehnung erfahren habe und allgemein Literatur mit parodistischen Zügen bezeichne, sich jedoch vom Begriff der Parodie griechischen Ursprungs unterscheide. Parodie in einer ernsthaften Variante erkennt Schneider dagegen in der Anwendung von Zitateleihen (*honkadori* [vgl. Fn. 41]) in der klassischen *waka*-Dichtung. Günther WENCK: *Japanische Parodie im 17. Jahrhundert. Studien zum Nise-Monogatari*, Wiesbaden: Harrassowitz 1985; Roland SCHNEIDER: *Nihon bungaku ni okeru parodi. Kinseiteki juyō hōhō toshite no parodi* 日本文学におけるパロディ 近世的受容方法としてのパロディ (Parody in Japanese Literature. Parody as a Mode of Reception in Edo Period Literature), *Proceedings of the 11th International Conference on Japanese Literature in Japan* (1987): 166–181.

- 37 YOSHIDA 1972: 171.

- 38 Vgl. TSURUTA Yōko 鶴田洋子: “‘Dōke Hyakunin isshu’ to iu sakuhiungun” 「どうけ百人一首」という作品群 (Die Werkgruppe “Possen auf die Hundert Gedichte von hundert Dichtern”), *Niigata Sangyō Daigaku Bungaku Bu kiyō* 新潟産業大学人文学部紀要 (Mitteilungen der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Niigata Sangyō-Universität) 8 (1998): 21–34: 21.

nehmen ist, ob es sich um eine Parodie handelt oder ein Bezug zum *Hyakunin isshu* besteht.<sup>39</sup>

Dies gilt auch für *Pflaumenblüten im Schaltmond*. Die Ausgabe aus dem Dresdener Kupferstich-Kabinetts trägt dagegen den Titelaufkleber “Humoristische Lieder [von] Hundert Dichtern [mit je] einem Vers”, der sowohl den Bezug zur Vorlage als auch die parodistische Ausrichtung anzeigt.<sup>40</sup> Bei Versen dieser Art wurden die klassischen Kurzgedichte ganz oder teilweise abgewandelt 曲げる (*mageru*, “verbiegen”), andere Teile dagegen unverändert als Gedichtzitat 本歌取り (*honkadori*)<sup>41</sup> übernommen.

39 Ebenda. Forschungsbeiträge zu Einzelwerken aus der Gruppe der *Ishu Hyakunin isshu* sind etwa die Aufsätze von YOSHIKAI Naoto oder die von NIIMI Akihiko 新美哲彦 zur Untergruppe der *Mojiri Hyakunin isshu*. YOSHIKAI Naoto: “‘Sugata-e Hyakunin isshu’ no honkoku to kaidai” 『姿絵百人一首』の翻刻と解題 (Nachdruck und Erläuterungen der Bildnisse zu den Hundert Gedichten von hundert Dichtern), *Dōshisha Joshi Daigaku Nihongo Nihon Bungaku* 同志社女子大学日本語日本文学 (Dōshisha-Frauenuniversität, Japanische Sprache und Kultur) 6 (10/1994): 12–49. NIIMI Akihiko: “‘Inu-Hyakunin isshu’ Zen chūshaku (1): 1–23 shu” 『犬百人一首』全注釈(1) 一～二十三首 (“Pseudo-Hundert Gedichte von hundert Dichtern”. Vollständige Kommentierung (1): Verse 1 bis 23), *Kure Kōgyō Kōtō Semmon Gakkō kenkyū hōkoku* 呉工業高等専門学校研究報告 (Forschungsberichte des Kure National College of Technology) 68 (8/2006): 9–16; Teil 2 und 3 ebenda 69 (8/2007): 9–18 bzw. ebenda 70 (8/2009): 1–13. Eine Auflistung der wichtigsten wissenschaftlichen Beiträge zu Werken aus der Gattung der *Ishu Hyakunin isshu* gibt ARIYOSHI Tamotsu. ARIYOSHI 1983: 124–25. Ohne sich lediglich auf ein Werk, noch auf die Gattung der *Ishu Hyakunin isshu* zu beschränken, bietet KANSAKU Kōichi in seinen Aufsätzen “Kulturgeschichte der Hundert Gedichte von hundert Dichtern” 百人一首の文化史 (“Hyakunin isshu no bunkashi”) anhand zahlreicher Beispiele einen guten Einblick in die Thematik. KANSAKU 1998: 140–94; daneben erschien in den Jahren 2002 und 2003 unter dem gleichen Titel eine 16teilige Aufsatzserie in der Zeitschrift *Tanka gendai*. Diese Autoren befassen sich fast durchweg mit Gedichten aus 31 Silben, die häufig im oberen (*kami no ku*) oder unteren Teil (*shimo no ku*) des Verses die klassische Vorlage wortgetreu übernehmen. Andere Autoren, wie etwa MUTŌ Sadao 武藤禎夫 oder EGUCHI Takao, führen auch Verse mit 17 Silben an, i.d.R. sog. *senryū*[-Verse] 川柳, die stärker ins Satirische gehen. MUTŌ 1998; EGUCHI Takao 江口孝夫: *Bakushō! Edo no Hyakunin isshu* 爆笑! 江戸の百人一首 (Lachattake! Hundert Gedichte von hundert Dichtern in der Edo-Zeit), Bensei Shuppan 2005.

40 *Haika* ist vermutlich ein anderer Ausdruck für *haikaika* 俳(誹)諧歌, das üblicherweise auf *haikai* 俳(誹)諧 verkürzt wird und “scherzhaft / spielerisch” bedeutet. Martina SCHÖNBEIN: *Jahreszeitenmotive in der japanischen Lyrik. Zur Kanonisierung der kidai in der formativen Phase des haikai im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 2001: 7.

41 Wörtl. “dem ursprünglichen Gedicht entnehmen”. Dies.: “Zur Wertigkeit des Zitats in der japanischen Literatur”, *BJOAF* 22 (1998): 25. Der Ausdruck *honkadori* kann auch mit “Anspielung” oder “Adaption” wiedergegeben werden; im Englischen wird er “allusive variation” genannt. MOSTOW 1996: 16; EARL MINER, Hiroko ODAGIRI, Robert E. MORRELL: *The*

Die Haiku-Sammlung *Pflaumenblüten im Schaltmond* ist eine bebilderte Parodie auf die klassische Vorlage des *Hyakunin issyu*.<sup>42</sup> Der Titel gibt gemeinsam mit dem Gedicht des Herausgebers über die rote Pflaumenblüte und den beiden Vorworten Hinweise auf die Intention und das Selbstverständnis der zusammengestellten Verse. Die “Pflaumenblüten” 梅 (*ume*, auch *mume*), die im “Schaltmond” 閏月 (*urūzuki*)<sup>43</sup> zur Blüte kommen, sind etwas ganz besonderes. Ähnlich wie ein Schaltmond das Jahr um einen Mondzyklus verlängert, verstehen sich die Verse als Bereicherung der Haiku-Dichtung und speziell als Beitrag in der Rezeption der klassischen Gedichtsammlung *Hundert Gedichte von hundert Dichtern*. Die Haiku der *Pflaumenblüten im Schaltmond* sind mit den Namen der *Hyakunin issyu*-Dichter als Überschrift versehen und folgen der Anordnung der Vorlage. Daneben verraten sie ihren Bezug zu den klassischen Gedichten größtenteils in der Verwendung von Ausdrücken oder ganzer Verszeilen der Vorlage.<sup>44</sup> Da zur Interpretation die Kenntnis der Originalverse

---

*Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1988: 277. Vgl. auch Fn. 44.

42 Bei Yoshida als die erste angegeben. Dort als *Hyakunin ikku urū no ume* 百人一句うるふの梅 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern. Pflaumenblüten im Schaltmond) bezeichnet. Ebenda: 173. Etwa ein halbes Jahrhundert früher erschien jedoch bereits das *Honka dori eiri Hyakunin ikku* 本歌取絵入百人一句 (Entliehene Verse mit Bildern versehen: Hundert Verse von hundert Dichtern). KIRA Sueo 雲末雄, ITO Yoshitaka 伊藤善隆, FUTAMATA Jun 二又淳: “Honkoku – ein ‘Honkadori eiri Hyakunin ikku’” 翻刻・影印『本歌取絵入百人一句』 (Nachdruck – Abschrift “Entliehene Verse mit Bildern versehen: Hundert Verse von hundert Dichtern”), *Waseda Daigaku Toshokan kiyō* 53 (3/2006): 1–41. Von der Vorlage abweichende Verse mit 31 Silben werden meist als Scherzgedichte 狂歌 (*kyōka*), auch als “comic waka” (Haruo SHIRANE, Lawrence E. MARCEAU: “Early Modern Literature”, *Early Modern Japan: An Interdisciplinary Journal* 10,2 [Herbst 2002]: 23) oder “mad waka” (MINER, ODAGIRI, MORRELL 1988: 287) bezeichnet. Im folgenden werden sie dagegen nicht-klassische Kurzgedichte genannt. Bei der Übernahme in einen 17-silbigen Vers handelt es sich entweder um Haiku oder *senryū*-Verse. SHIRANE, MARCEAU 2002: 23.

43 *Urū* 閏, auch mit dem Schriftzeichen 潤 (*uruoi*; etwa “[gedeihen lassende] Feuchtigkeit”; “[bereichernde] Gunst”; “[unvergleichliche] Anmut”) geschrieben, bezeichnet, in Bezug auf den Kalender, die zusätzlich eingeschobenen Tage oder Monate. Für den in der Edo-Zeit verwendeten Lunisolarkalender 太陰太陽曆 (*taiin-taiyōreki*) bedeutete dies, daß etwa alle 33 Mondmonate ein zusätzlicher eingefügt wurde, um den Mondzyklus 朔望月 (*sakubōgetsu*) an das Sonnenjahr 太陽年 (*taiyōnen*) anzugleichen. KOYOMI NO KAI 暦の会 (Hg.): *Koyomi no hyakka jiten 2000 nemban* 暦の百科事典 2000年版 (Enzyklopädisches Lexikon zum Kalender in der Ausgabe des Jahres 2000), Hon no Tomo Sha 1999: 231. Im Jahr 1727 wurde ein solcher Schaltmonat nach dem ersten (regulären) eingeschoben. Es gab in diesem Jahr also zwei erste Mondmonate die nachfolgend “Monde” genannt werden.

44 Die Übernahme von Teilen des (lautlichen) Repertoires aus einer Vorlage dient nicht im-

unerlässlich ist, erfolgt die Hinführung zur Gedichtinterpretation anhand einer Gegenüberstellung von Haiku und *waka*.

### *Zum parodistischen Bedeutungswandel*

Als selbständige Gedichtform sind Haiku aus den “Anfangsstrophen” 発句 (*hokku*) der humoristischen Kettendichtung hervorgegangen. Zu ihren äußerlich charakteristischen Merkmalen zählt ein die Jahreszeit anzeigender Ausdruck 季語 (*kigo*)<sup>45</sup> und das sogenannte “Schneidewort” 切れ字 (*kireji*).<sup>46</sup> Jahreszeitbezogene Wörter kommen bereits in der klassischen Dichtung vor, erfuhren im Haiku jedoch eine Erweiterung. *Kireji* markieren eine Diskontinuität des Text- bzw. Gedankenflusses im Vers. Stehen sie am Versende, markieren sie häufig einen Ausruf, der den Anfang der Strophe wieder zurückruft.<sup>47</sup> Außerdem beinhalten diese Verse häufig sogenannte “Haiku-[typische] Wörter” 俳言 (*haigon*),<sup>48</sup> welche die klassische Dichtung ausdrücklich mied.

---

mer der wiederholenden Nachahmung 模倣 (*mohō*), sondern teilweise gerade der (semantischen) Variation. KOBAYASHI Rui 小林路易: “Parodi to honkadori” パロディと本歌取り (Parodien und Zitanleihen), *Hikaku bungaku nenshi* 比較文学年誌 (Annalen der vergleichenden Literaturwissenschaft) 11 (1975): 24. Gedichtzitate im weiteren Sinn können sich sowohl auf die (äußere) Wortgestalt 言葉 *kotoba*, als auch auf die (innere) Stimmung 心 *kokoro* eines Originalverses (*honka*) beziehen. Vgl. auch den Abschnitt “Gedichtzitate und Nachahmung” 本歌取りと模倣 (*Honkadori to mohō*) bei ebenda: 13–20. Gedichtzitate erscheinen als ideales Instrument für Parodien, auch wenn der Begriff ursprünglich nur auf ernste, d.h. nicht komisch wirkende, Gedichte angewendet wurde. Bei der Auswahl der Verse für die Übersetzung wurde darauf geachtet, solche heranzuziehen, die dem *waka*-Vers eine ganze Zeile von fünf oder sieben Silben entnehmen.

45 Der Begriff “Jahreszeitenwort”, auch “Jahreszeitenmotiv” 季題 (*kidai*), ist seit der Ketten-dichtung des späten 13. Jh. anwendbar. Jahreszeitenmotive, die bereits vor dem Aufkommen der *haikai*-Dichtung bestanden, werden “[in der Tradition] stehende Themen” 縦題 (*tatedai*) genannt. SCHÖNBEIN 2001: 7–8; 44ff.

46 Meist handelt es sich dabei um grammatische Strukturwörter, Partikel, Hilfsverben oder Suffixe von einer, manchmal auch zwei Silben. Vgl. z.B. die Aufstellung von Schneidewörtern bei Harold G. HENDERSON: *An Introduction to Haiku. An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*, New York: Doubleday Anchor Books 1958: 187ff.; Haruo SHIRANE: *Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*, Stanford, California: Stanford University Press 1998: 100.

47 Ebenda.

48 Hierzu zählen etwa umgangssprachliche, chinesische oder buddhistische Ausdrücke, aber auch Sprichwörter. Ebenda: 55.

Zu diesen formalen bzw. technischen Merkmalen kommt die besondere Wirkung, die von Haiku ausgeht und als innere Eigenschaft bezeichnet werden könnte. Sie wird häufig als “haikai spirit” 俳意 (*haii*),<sup>49</sup> “haiku moment”<sup>50</sup> oder als “Haikai-Pointe” 俳味 (*haimi*)<sup>51</sup> bezeichnet. Diesen Ausdrücken ist gemeinsam, daß sie den Neuigkeitswert<sup>52</sup> eines Haiku betonen, der innehalten läßt und einen neuen Blick auf bisher Bekanntes, aber wenig Beachtetes öffnet. Vielleicht wird daher den Haiku die Funktion zugeschrieben, etwas zeigen zu wollen.<sup>53</sup> Diese Eigenschaft bietet sich für die Parodie<sup>54</sup> an.

49 Ebenda.

50 Kenneth YASUDA: *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Tokyo: Charles E. Tuttle 1989: 24ff. Yasuda versteht unter “haiku moment” vor allem eine ästhetische Erfahrung, die durch Wörter transportiert wird und die Dichter und Rezipient gleichermaßen teilen.

51 Nach Nakamori ist die Haiku-Pointe vor allem ästhetisch bedingt und ergibt sich aus dem Zusammentreffen von Dichtung und Humor. NAKAMORI Yasuyuki 中森康之: “Haimi to kokkei” 俳味と滑稽 (Haiku-Pointe und Humor), KATAYAMA Yumiko 片山由美子, TANICHI Yoshikazu 谷地快一, TSUKUSHI Bansei 筑紫磐井, MIYAWAKI Masahiro 宮脇真彦 (Hg.): *Haiku no shigaku – bigaku* (Haiku kyōyo kōza. Dai ni kan) 俳句の詩学・美学 (俳句教養講座 第2巻) (Poetik und Ästhetik des Haiku [Vorlesungen zur Haiku-Bildung]), Kadokawa Gakujutsu Shuppan 2009: 215.

52 Ekkehard MAY: *Shōmon I. Das Tor der Klause zur Bananenstaude*, Mainz: DVB 2005: 13; Reginald H. BLYTH: *Haiku*, The Hokuseido Press 1981 (Band 1): 2, 11.

53 Vgl. z.B. Ute GUZZONI: “‘Ein Vogel ruft, der Berg wird noch stiller’. Die Dinge und das Unsichtbare – die Haiku-Dichtung und Heidegger”, Rolf ELBERFELD, Günter WOHLFART (Hg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. (Reihe für Asiatische und Komparative Philosophie, Bd. 3), Köln: Edition Chōra 2000: 253: “Mir scheinen die Haiku vielmehr so zu lesen zu sein, daß in ihnen die Trennung von konkreter sinnlicher Erscheinung einerseits und einem angeblichen eigentlichen Wesen der Dinge andererseits gar nicht erst in den Blick tritt. In ihnen wird etwas gezeigt, was zugleich auch nicht gesagt wird und nicht sichtbar wird; was vielleicht ausgespart bleibt oder lediglich mitgesagt wird.”

54 Der Begriff Parodie leitet sich aus dem griechischen Wort παρωδια (*parodia*) ab, meist mit Neben- bzw. Gegengesang wiedergegeben, das in der *Poetik* des Aristoteles erstmals nachgewiesen ist. Margaret A. ROSE: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld: Aisthesis 2006: 1; dies.: *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, New York: Cambridge University Press 1995: 7; Gérard GENETTE: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993: 21. Die meisten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zur (literarischen) Parodie nähern sich dem Begriff historisch an, d.h. über die Darstellung der Geschichte seiner Verwendung, Definition und hierzu verfaßten Theorien. ROSE 1995. ROSE bietet eine kurze Übersicht über die verschiedenen Auffassungen, Gebräuche bzw. Theorien (S. 280ff.). Zum Teil wird die Behandlung der Parodie dabei auch unter dem Gesichtspunkt der Intertextualität betrachtet. Genette unterscheidet z.B. fünf Typen von Transtextualität, darunter die Hypertextualität (Typ 4), in die er seine Betrachtungen



*Auswahl, Edition, Übersetzung und Kommentierung*

Ausgewählt wurden Verse mit Jahreszeitenwörtern, die bereits in der klassischen *waka*-Dichtung als jahreszeitliche Motive dominieren. Die Gedichte sind entsprechend ihrer Anordnung in der Haiku-Sammlung numeriert und mit dem Namen des klassischen Dichters benannt. Dem Gedichtblatt mit geschriebenen Versen in Konzeptschriftstil 草書体 (*sōshotai*) wird der Text in Standardschrift 楷書体 (*kaishotai*) gegenübergestellt (Transponierung). Zur Edition im *Kantō haikai sōsho* abweichende (Ver)Schreibungen werden auch unter “Schriftgestalt” aufgeführt. Darauf folgt die Wiedergabe des Titels und des Verstextes in der Schriftgestalt nach dem *Kantō haikai sōsho*; darunter die interpretierende<sup>55</sup> Umschrift im Alphabet nach Hepburn (Transkription). Daran schließt die Übersetzung an, die sich – entsprechend der Silbenfolge – in drei Zeilen aufteilt.

Hinsichtlich der Übersetzungstechnik lehnt sich die Autorin an die Vorschläge E. MAYs<sup>56</sup> an und bezieht je nach Vers die Bilder mehr oder weniger mit ein.<sup>57</sup>

---

zur Parodie einbettet. Er bezeichnet die Parodie als semantische Transformation, d.h. die Bedeutungsveränderung durch minimale Transformation eines Textes, im spielerischen Register des Hypertextes. Ebenda: 40–43. ROSE 2006: 39ff.: “Die literarische Parodie kann als ‘intertextuell’ beschrieben werden; sie ist jedoch weitaus mehr als Intertextualität, weil sie die Nachahmung anderer Texte dazu benutzt, aus einer älteren zitierten oder nachgeahmten Vorlage und ihren veralteten Traditionen einen neuen – von dem nachgeahmten Werk differenzierten – Text durch komische Umfunktionierung des alten Werks zu schaffen.”

55 Die interpretierende Umschrift bezieht sich zum einen auf die Lesung der chinesischen Schriftzeichen, zum anderen darauf, daß im Original keine phonetischen Zeichen zur Markierung von stimmhaften Lauten, auch Nigorieungszeichen 濁点 (*dakuten*) genannt, verwendet wurden.

56 MAY 2005: 16–18.

57 Vgl. MOSTOW 1996: 9, 123ff. MOSTOW sieht die Edo-zeitlichen Abbildungen, die den Inhalt des Verses wiedergeben, im weitesten Sinne in der Tradition der Gedichtbilder 歌絵 (*uta-e*) der Heian-Zeit. Ebenda: 88; vgl. auch Joshua S. MOSTOW: “Painted Poems, Forgotten Words. Poem-Pictures and Classical Japanese Literature”, *MN* 47,3 (Autumn, 1992): 323–46. Die aus dem Bild abgeleiteten Schlußfolgerungen sind der Gefahr der Fehlinterpretation ausgesetzt, da ein Zusammenhang zwischen Vers und Bild nicht zwingend gegeben sein muß. Vgl. WALTERMANN 2006: 59ff. Die Interpretationen der Verse müssen daher generell als vage und vorläufig angesehen werden, da – abgesehen von ihrem Bezug zur Vorlage und dem daneben gestellten Bild – keine weiteren Hintergrundinformationen zur Verfügung standen. Vgl. z.B. Ekkehard MAY: “Tiefer Sinn – nicht bewegt. Zu zwei *haiku*-Bändchen in der Reclam-Universal-Bibliothek”, *Hefte für Ostasiatische Literatur* 26 (5/1999): 110–20.

Die Originalseiten des ersten Bandes 上 (*jō*) werden mit “1”, die des zweiten 下 (*ge*) mit “2” angegeben. Die Blattnummern stehen hinter dem Schrägstrich mit dem Zusatz “o” (*omote*) für die “vordere” Doppelseite und “u” (*ura*) für die “hintere”, entsprechend den Bezeichnungen “recto” und “verso”.

Die Umschrift der Namen folgt der sinojapanischen “Lautlesung” 音読み (*onyomi*) der chinesischen Schriftzeichen, die i.d.R. nicht nachgewiesen werden konnte. Bei Personennamen wird zuerst der Familien- und dann der Rufname bzw. das Pseudonym des Dichters genannt.

### *Vorworte und Gedicht des Herausgebers*

#### 1. Japanisches Vorwort

##### 1.1. Originaltext<sup>58</sup>

遊園堂

序

百千鳥囀るはるは物ことにあらたまりぬれは、これをはじめの正月になそらへ、閏正月は何ぞ。露月百人一句をゑらふにより、恵方に向ひ、此序をこゝろむるのみ。

遊蘭堂<sup>59</sup>

閣沾

高月  
露沾

58 Die Wiedergabe folgt der Edition im *Kantō haikai sōsho* Bd. 17, 1998: 253. Zur besseren Lesbarkeit wurden lediglich Satzzeichen hinzugefügt. Die Schriftzeichen sind allerdings dort – wie im Original – von rechts beginnend in Spalten angeordnet und von oben nach unten zu lesen, hier dagegen in Zeilen von links nach rechts. Band / Seiten: 1 / 1o, 1u.

59 Das Schriftzeichen 園 ist abweichend mit 蘭, d.h. dem Gras-Radikal 草冠 (*kusa kammuri*) geschrieben.

## 1.2. Transkription

*Yūendō*

*Jo*

*Momo-chi-dori saezuru haru wa monogoto ni aratamari-nure-ba, kore o hajime no shōgatsu ni nazorae, urū-shōgatsu wa nani zo? Rogetsu hyakunin ikku o erabu ni yori, ehō ni mukai, kono jo o kokoromuru nomi.*

*Yūendō*

*Kakusen*

*Kōgetsu  
Rosen*

## 1.3. Übersetzung

*Yūendō*

Vorwort

Wenn durch einen Frühling, in dem die Hundert-Tausend-Vögel<sup>60</sup> zwitschern<sup>61</sup>, alles erneuert wurde<sup>62</sup>, und man dies auf den ersten Neujahrsmond überträgt<sup>63</sup>,

60 *Momochidori* 百千鳥 (“Hundert-Tausend-Vögel”): ursprünglich eine große Anzahl von Vögeln, aber auch eine Ansammlung verschiedenster Vögel. Ab der Heian-Zeit verbindet man diesen Namen mit dem Frühling. In der Schrift *Shūchū shō* 袖中抄 (Aus meinem Ärmel heraus geschöpft, 1186) wird *momochidori* der Grasmücke 鶯 (*uguisu*) gleichgesetzt. *DSJ* 1: 123–24; *HDSJ* Frühling: 393.

61 *Saezuru* 囀る (“zwitschern”) ist Jahreszeitenwort (Stichwort: *saezuri*) für den Frühling und wurde im hier teilweise zitierten Gedicht (vgl. folgende Fn.) erstmals verwendet. Das Zwitschern der Vögel zum Frühlingsanfang steht für das Wiedererwachen des Lebens in der Natur. *DSJ* 1: 125; *HDSJ* Frühling: 420–22.

62 Aufgreifen eines *waka*-Verses eines unbekannten Dichters aus dem ersten Frühlingsband des *Kokin waka shū*, Vers Nr. 28: 百千鳥囀る春はものごとく改まれども我ぞふりゆく *momochidori / saezuru haru wa / monogoto ni / aratamaredomo / ware zo furiyuku*.

wie verhält es sich dann mit einem Neujahrsmond, der ein Schaltmond ist? Gerade mit diesem Vorwort sei der Versuch unternommen, die glückverheißende Richtung<sup>64</sup> einzuschlagen, die Rosen mit seiner Auswahl von einhundert Versen von einhundert Dichtern vorgab.

Yüendō<sup>65</sup>

Kakusen<sup>66</sup>

Kōgetsu<sup>67</sup>  
Rosen

---

Im Frühling, / wenn ungezählte Vögel zwitschern, / erneuert sich ein jedes Ding, doch / ich, dagegen, altere. Übers.: ACKERMANN, KRETSCHMER. Zitiert nach SNKS 19: 35; Peter ACKERMANN, Angelika KRETSCHMER (Übers.): *Die vier Jahreszeiten. Gedichte aus dem Kokin Wakashū*, Frankfurt am Main: Insel 2000: 26. Vgl. auch die Übersetzung bei Helen CRAIG McCULLOUGH (Übers.): *Kokin Wakashū. The First Imperial Anthology of Japanese Poetry. With Tosa Nikki and Shinsen Waka*, Stanford: Stanford University Press 1985: 19.

- 63 正月 (*shōgatsu*): eigentlich “gerader Mond”. Der siebte Tag des ersten Mondes, der sog. “Menschentag” 人日 (*jinjitsu*), zählt zu den fünf [wichtigsten] Jahresfesten 五節句 (*gosekku*). Nach dem Mondkalender entspricht der erste Tag des ersten Mondes dem Frühlingsanfang, der für die Erneuerung der Natur und des menschlichen Lebensumfeldes steht. Der Ausdruck erstes Neujahr 初めの正月 (*hajime no shōgatsu*) ist vermutlich als Präzisierung des ersten Mondes des Jahres 1727 zu verstehen, da in diesem Jahr ein Schaltmond[monat] hinter den ersten Mond eingeschoben wurde und das Jahr somit zwei erste Mond[monat]e aufwies.
- 64 恵方 (*ehō*): “glückverheißende Richtung”. Ursprünglich Bezeichnung für die Himmelsrichtung, aus welcher die Neujahrsgottheiten 正月の神 (*shōgatsu no kami*) erwartet wurden, später für die Richtung, in welcher sich die “Tugendgottheiten des [jeweiligen] Jahres” 年徳神 (*toshitokujin*) aufhielten. Welche Richtung für ein Jahr günstig war, wurde vom Kalenderwesen festgelegt.
- 65 Yüendo 遊園堂 (“Halle im Wandelgarten”): Künstlername Rosens. *HDJ* 827.
- 66 Kakusen 閣沾: konnte nicht nachgewiesen werden; vermutlich ein weiterer Künstlername Rosens.
- 67 Kōgetsu, auch Takatsuki 高月 (“hoch [stehender] Mond”): Name der Villa von Rosen in Iwaki no Taira (heutige Präfektur Fukushima), wohin Rosen im Jahr 1695 von Edo aus übersiedelte. *HDJ* 827.

2. Das Gedicht des Herausgebers



さだ家の  
筆を  
期とせり  
未開紅  
五重軒  
露月  
狩埜興有書  
埜狩

さだ家の筆を期とせり未開紅<sup>68</sup>

*Sadaie no / fude o ki to seri / mikaihō*

Mit Sadaies Pinsel  
wollen sie es aufnehmen –  
die roten Pflaumenblüten

68 Der Vers weist keine einheitliche Lesrichtung auf. Die Zeichen sind in vier Spalten von rechts nach links wie folgt angeordnet: *mikaihō / Sadaie no / fude o / ki to seri*.

Dichter: Gojūken 五重軒<sup>69</sup>, Rogetsu 露月  
 Maler: Kanō Kōyū sho 狩野興有書<sup>70</sup>  
 Stempel: Kanō 狩埜 (?)<sup>71</sup>  
 Band / Seite: 1 / 20

### 2.1 Philologische Analyse

Der Ausdruck *ki to seri* bzw. *ki to su* ist lexikalisch nicht nachgewiesen. *Ki* ist vermutlich als günstige Gelegenheit 潮時 (*shiodoki*) aufzufassen<sup>72</sup> und *to su* im Sinne von “zu etwas machen” zu verstehen.<sup>73</sup> *Ki to su* bedeutet demnach etwa “[eine] Gelegenheit schaffen” oder “[etwas] zum Anlaß nehmen”, hier mit “[es mit etwas] aufnehmen wollen” wiedergegeben.

### 2.2 Paraphrase

Die Verse der Anthologie *Pflaumenblüten im Schaltmond* sind wie die erst spärlich aufblühenden roten Pflaumen. Doch sie haben ein großes Ziel: die literarische Vorlage des *Ogura Hyakunin isshu*, kompiliert von Fujiwara no Teika, auch Sadaie genannt.

### 2.3 Integrale Interpretation

Mit diesem Vers setzt der Herausgeber Rogetsu ein “Gedicht als Motto” an den Anfang. Selbstverständnis und Anspruch werden deutlich gemacht.

### 2.4 Jahreszeitenwort

“Rote Pflaumenblüte”. Frühling 1.<sup>74</sup>

Die rote Pflaumenblüte (wörtl. “noch nicht aufgeblühtes Rot”, auch *kōbai* 紅梅, chin. *hongmei*<sup>75</sup>; bot. *Alphand*) bezeichnet eine kultivierte Pflaumensorte (bot. *Prunus mume*) aus China. Der Name “noch nicht aufgeblühtes Rot” bringt zum Ausdruck, daß es sich um eine Sorte handelt, die zwar üppig Knos-

69 KATŌ 1992: 68. Gojūken ist ein weiterer Künstlername Rogetsus. Von ihm stammen auch die Bilder zu den Gedichten Nr. 35 und 76. *Ken* 軒 (“Vordach”): pars pro toto für Haus.

70 Kanō Kōyū (?–1729), *NSMT* 2: 2571.

71 狩: *TIJ* 294 (1952), 埜 (野): *TIJ* 468 (3230).

72 *NKDJ* 3: 1437.

73 *NKDJ* 9: 879.

74 *DSJ* 1: 156–57 (Stichwort: *kōbai*); *KSHJ* 31 (Stichwort: *kōbai*); *HDSJ* Frühling: 475–76.

75 Maggie BICKFORD (Hg.): *Bones of Jade – Souls of Ice. The Flowering Plum in Chinese Art*, New Haven, Connecticut: Yale University Art Gallery 1985: 247.



pen entwickelt, von denen allerdings etwa nur ein Drittel in großblättrigen roten Blüten aufgehen.<sup>76</sup> Die Pflaumenblüte (chin. *mei* oder *meihua*) tritt als eigenständiges literarisches Sujet erst in der Song-Zeit (960–1279) auf.<sup>77</sup> Sie gilt als Zeichen der Erneuerung, da ihre Blüten sich nach dem alten Kalender bereits um das Neujahr öffnen, also im kalten und kargen Spätwinter und beginnenden Frühjahr.<sup>78</sup> Mit ihrer Blüte sind ambivalente Gefühle verbunden.<sup>79</sup> Die Kürze ihrer Pracht läßt zugleich den bevorstehenden Verlust erahnen. Sie steht für die Schönheit einer jungen Frau,<sup>80</sup> aber auch für ein Leben in Einsamkeit<sup>81</sup> und galt in der Edo-Zeit als Symbol reifer Männlichkeit, während die Kirschblüte mit jugendlicher Weiblichkeit verbunden wurde.

## 2.5 Bildbeschreibung

In der unteren linken Ecke des Bildes tritt ein knorriger Baumstamm hervor, von dem oben ein kräftiger Zweig abgeht, der sich von links oben über das Blatt nach rechts unten erstreckt. An den Zweigenden sind Knospen erkennbar, von denen einige aufgeblüht sind.

## 2.6 Schriftgestalt

(Standard) 野 → 埜<sup>82</sup>

76 NKDJ 12: 618.

77 BICKFORD 1985: 17.

78 Die (weiße) Pflaumenblüte steht auch für die Reinheit des lautereren, erleuchteten Geistes. Helmut BRINKER: *Zen in der Kunst des Malens*, Bern: Otto Barth Verlag<sup>2</sup>1986: 47.

79 In einem Vers von Rosen aus dem *Sarumino shū* 猿蓑集 (1691, Vers 265) kommt der versöhnliche Charakter der Pflaumenblüte zum Ausdruck: 梅咲て人の怒の悔もあり *ume sakite / hito no ikari no / kui mo ari*. *The plum trees flower / and the anger that he felt / now is repented*. Übers. MINER, ODAGIRI. Zitiert nach SNKBT 70: 302, Vers 1880; Earl MINER, Hiroko ODAGIRI: *The Monkey's Straw Raincoat and other Poetry of the Bashō School. Introduced and translated by Earl Miner and Hiroko Odagiri*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1981: 189. Ebenfalls übersetzt bei HENDERSON 1958: 83.

80 BICKFORD 1985: 18–22.

81 Ebenda: 22–26.

82 Als “[vom Standard] abweichendes Zeichen” 異体字 (*itaiji*) siehe *Dictionary of Chinese Character Variants* 教育部異體字字典 (*Jiaoyubu yitizi cidian*), Hg. National Languages Committee, Ministry of Education, (Onlinedatenbank); als “(Ver)Schreibung” 崩し字 (*kuzushiji*) siehe *Denshi kuzushiji jiten* 電子くずし字字典 (Elektronisches Wörterbuch der Zeichen in kursiver Schreibung), Hg. Tōkyō Daigaku (The University of Tokyo).

(Standard) 興 → 興<sup>83</sup>

(Standard) 開 → 開<sup>84</sup>

### 3. Chinesisches Vorwort

#### 3.1 Originaltext<sup>85</sup>

叙

凡<sup>そ</sup>張<sup>る</sup>觀<sup>二</sup>花<sup>の</sup>之<sup>一</sup>宴<sup>に</sup>於<sup>レ</sup>文<sup>の</sup>字<sup>の</sup>飲<sup>を</sup>者<sup>は</sup>非<sup>ず</sup>俗<sup>二</sup>字<sup>の</sup>之<sup>一</sup>行<sup>に</sup>樂<sup>に</sup>也<sup>なり</sup>  
 露<sup>そ</sup>月<sup>子</sup>遙<sup>かに</sup>摘<sup>て</sup>小<sup>倉</sup>山<sup>之</sup>紅<sup>の</sup>葉<sup>を</sup>分<sup>二</sup>探<sup>て</sup>于<sup>レ</sup>花<sup>の</sup>晨<sup>に</sup>以<sup>て</sup>集<sup>め</sup>成<sup>す</sup>於<sup>二</sup>百<sup>の</sup>人<sup>一</sup>  
 一<sup>の</sup>句<sup>を</sup>を<sup>レ</sup>  
 乃<sup>は</sup>操<sup>る</sup>其<sup>の</sup>翰<sup>ふで</sup>者<sup>は</sup>為<sup>る</sup>誰<sup>とか</sup>通<sup>レ</sup>玄<sup>の</sup>堂<sup>に</sup>得<sup>る</sup>水<sup>なり</sup>也<sup>なり</sup>  
 或<sup>の</sup>人<sup>の</sup>云<sup>く</sup>古<sup>の</sup>之<sup>の</sup>百<sup>の</sup>人<sup>一</sup>一<sup>の</sup>首<sup>の</sup>味<sup>い</sup>如<sup>し</sup>醇<sup>の</sup>醪<sup>の</sup>今<sup>の</sup>之<sup>の</sup>百<sup>の</sup>人<sup>一</sup>一<sup>の</sup>句<sup>を</sup>所<sup>は</sup>謂<sup>ゆる</sup>文<sup>の</sup>字<sup>の</sup>  
 糟<sup>ならんや</sup>也<sup>なり</sup>乎<sup>や</sup>  
 余<sup>の</sup>莞<sup>と</sup>爾<sup>として</sup>戲<sup>て</sup>之<sup>に</sup>云<sup>く</sup>糟<sup>も</sup>亦<sup>た</sup>信<sup>とに</sup>美<sup>なり</sup>  
 包<sup>の</sup>丁<sup>つ</sup>且<sup>る</sup>烹<sup>る</sup>河<sup>の</sup>豚<sup>を</sup>一<sup>の</sup>必<sup>す</sup>也<sup>なり</sup>  
 以<sup>す</sup>糟<sup>を</sup>  
 東<sup>の</sup>坡<sup>が</sup>詩<sup>に</sup>所<sup>は</sup>謂<sup>る</sup>萸<sup>の</sup>蒿<sup>を</sup>抽<sup>て</sup>地<sup>の</sup>芦<sup>を</sup><sup>86</sup>芽<sup>の</sup>短<sup>し</sup>正<sup>に</sup>是<sup>れ</sup>河<sup>の</sup>豚<sup>の</sup>欲<sup>る</sup>上<sup>らんと</sup>時<sup>の時</sup>  
 其<sup>れ</sup>不<sup>らん</sup>然<sup>から</sup>乎<sup>や</sup>  
 時<sup>の</sup>其<sup>れ</sup>不<sup>らん</sup>然<sup>から</sup>乎<sup>や</sup>  
 丁<sup>の</sup>未<sup>の</sup>上<sup>の</sup>巳<sup>の</sup>後<sup>の</sup>日<sup>なり</sup>

午寂散人

一鳩窓

#### 3.2 Yomi-kudashi-bun<sup>87</sup>

叙

凡そ観花のこの宴に、文字の飲を張る者は、俗子のこの行樂にあらずなり。

83 Als *itaiji* nachgewiesen im *Dictionary of Chinese Character Variants*, a.a.O., als *kuzushiji* im *Denshi kuzushiji jiten*, a.a.O.

84 Ebenso.

85 Die Wiedergabe folgt der Edition des *Kantō haikai sōsho* (Bd. 17: 255) mit der Ausnahme, daß die Zeichen, die den chinesischen Schriftzeichen ergänzend angefügt wurden (*okurigana*), nicht in der Silbenschrift Katakana, sondern in Hiragana dargestellt werden. Außerdem wurde zur besseren Lesbarkeit für jeden Satz eine neue Zeile begonnen. Band / Seiten: 1 / 2u, 3o, 3u.

86 In der Vorlage scheint, abweichend zur Edition im *Kantō haikai sōsho*, das Schriftzeichen 萱 verwendet worden zu sein.

87 Zur besseren Lesbarkeit wurden Satzzeichen eingefügt.

露月子遙かに小倉山、この紅葉を摘て、花晨に分に探つて以つて、百人一句を集め成す。

すなわちその翰操る者は、誰とか為る通玄堂得水なり。

或る人の云わく、古のこの百人一首は、味い醇醪の如し、今のこの百人一句は、いわゆる文字の糟ならんや。

余、莞爾として、これに戯て云わく糟もまた信とに美なり。

包丁且つ河豚を煮るに必ずなり。

糟を以つてす。

東坡が詩に、いわゆる萋蒿地を抽いて、芦芽短し、正にこれ河豚上らんと欲する時、時のそれ然からざらんや。

時それ然らずんや。

丁未上巳後日

午寂散人

一鳩窓<sup>88</sup>

Jo

*Oyoso hanami no kono en ni, moji no in o haru mono wa, zokushi no kono kōraku ni arazu nari.*

*Rogetsu-shi haruka ni Ogurayama, kono momiji<sup>89</sup> o tsumite, kashin ni wake-ni-sagutte motte, Hyakunin ikku o atsume-nasu.*

*Sunawachi sono fude<sup>90</sup> ayatsuru mono wa, dare toka naru Tsūgendō Tokusui nari.*

*Aru hito no iwaku, inishie no kono Hyakunin isshu wa, ajiwai junrō no goto-shi, ima no kono Hyakunin ikku wa, iwayuru moji no kasu naran ya.*

*Yo, kanji toshite, kore ni tawamurete iwaku kasu mo mata makoto ni bi nari.*

*Hōchō katsu fugu o niru ni hissu nari.*

*Kasu o motte su.*

*Tōba ga shi ni, iwayuru rōkō chi o hiite, roga mijikashi, masa ni kore fugu no noboran to hossuru toki, toki no sore shikarazaran ya?*

*Toki sore shikarazun ya?*

*Hinoto hitsuji jōshi gojitsu*

Gojaku Sanjin

Ikkyūsō

88 Der Stempel 印 (*in*) des Autors wird in der Edition des *Kantō haikai sōsho* nur in der bibliographischen Beschreibung mit Schriftzeichen wiedergegeben (S. 252), nicht dagegen am Ende des Vorworts (S. 255).

89 *Momiji* ist Jahreszeitenwort für den Spätherbst.

90 Die Transkription folgt der beigelegten Lesehilfe. Bei MOROHASHI ist dagegen lediglich die Lesung *kan* nachgewiesen.

## 3.3 Übersetzung

## Vorbemerkung

Die Wortspiel-Umtrünke<sup>91</sup>, die bei allen Festgelagen zur “Blütenschau”<sup>92</sup> veranstaltet werden, sind keine Vergnügungen für die einfachen Leute.<sup>93</sup> Meister Rogetsu hat am entlegenen Ogurayama<sup>94</sup> Herbstlaub gepflückt und [hieraus] auf der Suche nach glücklichen Augenblicken<sup>95</sup> *Hundert Verse von hundert Dichtern* zusammengestellt. Kein anderer als Tsūgendō Tokusui<sup>96</sup> war es, der

91 文字の飲 (*moji no in*): Der Ausdruck konnte nicht nachgewiesen werden. Vermutlich handelt es sich um ein Trinkspiel, bei dem Gedichte rezitiert werden, wie etwa beim “jährlichen Brauch” 年中行事 (*nenjū gyōji*) am dritten Tag des dritten Mondes, dem “Feiern am schlängelnden Gewässer” 曲水の宴 (*kyokusui no en*). Man läßt mit Sake gefüllte Schälchen 盃 (*sakazuki*) einen Bach hinunter treiben, und die Gäste, die entlang des Bachlaufs Platz genommen haben, sagen beim Leeren der Becher ein Gedicht auf. Vgl. z.B. die Abb. aus dem *Ehon moshioyusa* 絵本藻塩草 (Bilderband des [zu Salzasche] verbrannten Seetangs, 1768), abgebildet bei *KSHJ* 29. Dieser Brauch, der auf eine rituelle “Waschung” 禊 (*misogi*) zurückgeht, stammt aus China und wurde von der höfischen Gesellschaft der Heian-Zeit praktiziert. Die Datierung der Vorbemerkung auf den Tag, der dem Mädchenfest 上巳 (*jōshi*) folgt, spricht ebenfalls für diese Auslegung (vgl. Fn. 101). *Kyokusui* ist auch Jahreszeitenwort für den Spätfrühling. *DSJ* 1: 98; *HDSJ* Frühling: 144–45; *KSHJ* 28–29.

92 花見 (*hanami*), Jahreszeitenwort für den Frühling, bezeichnet das Feiern des Anblicks der Kirschblüte 桜の花 (*sakura no hana*), die seit der Anthologie *Gosen waka shū* 後選和歌集 (951) mit “Blüte” 花 (*hana*) assoziiert wird. Ihr Aufblühen im dritten Mond gilt als Anlaß für geselliges Beisammensein sowie den Genuß von Speisen und Reiswein. *DSJ* 1: 89–90; *HDSJ* Frühling: 265.

93 Bei der Verwendung des Ausdrucks *zokushi* 俗子 handelt es sich u.U. um ein Wortspiel zu *zokuji* 俗字. Damit werden die in der breiten Bevölkerung gebräuchlichen, orthographisch inkorrekten Schriftzeichen verstanden. *Zokushi* 俗子 könnte daher die nicht literarisch Gebildeten bezeichnen.

94 Vgl. Fn. 16.

95 *Kashin* 花晨, wörtl. “Morgen der [aufgehenden] Blüten”, steht für den ersten Mond im Jahr (NEGISHI 2000: 983), wird aber auch synonym zu *kachō* 花朝 verwendet, einer Bezeichnung für den zweiten Mond. Nach MATHEW wird unter 花朝 der “Geburtstag der Blumen” (etwa 17. Tag des zweiten Mondes) verstanden. Robert Henry MATHEW: *Mathew’s Chinese-English Dictionary. Revised American Edition*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University 1943: 328. Der Ausdruck *kashin* tritt häufig in der Wendung *kashin gesseki* 花晨月夕 auf. MATHEW führt zu 花晨月夕 “the days of flowers and the evening of the moon” (etwa 15. Tag des achten Mondes) die folgende Erläuterung an: “Used to express delightful weather and beautiful prospects”. Ebenda: 328. Die [Kirsch]blüten und der [achte] Mond stehen für die prominenten Jahreszeiten Frühling und Herbst in der Dichtung wie Malerei Ostasiens. Dieser Ausdruck ist vermutlich als Metapher für besonders angenehme Stunden aufzufassen.

96 Tokusui 得水 ist der Künstlername des Kalligraphen Akai Meikei 赤井明啓 (1694–1746).

daraufhin den Pinsel nahm [und diese Gedichte niederschrieb]. Jemand meinte einmal, die alten *Hundert Gedichte von hundert Dichtern* seien wie Sake von reinstem Geschmack. Dann wären die heutigen *Hundert Verse von hundert Dichtern* sozusagen der Trester (*kasu*)<sup>97</sup> der Schriftzeichen? Schmunzelnd behaupte ich zum Spaß, daß auch dieser Bodensatz (*kasu*) wahre Schönheit verkörpert. Wegen [seiner] Rückstände (*kasu*) ist auch beim Zubereiten des Kugelfisches (*fugu*) ein Koch<sup>98</sup> unbedingt erforderlich. In einem Gedicht des Dongpo<sup>99</sup> heißt es wohl, treibt der Beifuß<sup>100</sup> [üppig] aus der Erde, sind die

*KJJ* 3: 61; *NSMT* 1: 1173. Schüler von Sasaki Shizuma 佐々木志津磨 (1619–95), der auch unter dem Künstlernamen Shōchikudō 松竹堂 bekannt ist. *NJD* 1: 18 bzw. *NJD* 3: 104–105. Der Name Tsūgendō konnte nicht nachgewiesen werden. Möglicherweise handelt es sich um einen Namenszusatz, der auf einen früheren Amtstitel verweist.

97 糟 (*kasu*), auch 粕. Zum einen bezieht sich der Ausdruck auf die Herstellung von Sake. In diesem Fall bezeichnet *kasu* den Trester, d.h. die nach dem Keltern übrigbleibende Restmasse. Zum anderen wird der Rückstand 滓 (*kasu*) bezeichnet, der in einem Produktionsprozeß als Nebenprodukt entsteht. Je nach Kontext wird eine andere Übertragung für 糟 (*kasu*) gewählt: Trester, Bodensatz, Rückstand.

98 包丁 (*hōchō*): steht sowohl für Küchenmesser als auch für den Koch.

99 Su Dongpo 蘇東坡 (1036–1101); jap. So Tōba, auch So Shoku 蘇軾; Dichter, Maler, Kalligraph und Kritiker. Bezugnahme auf die dritte und vierte Zeile eines achtzeiligen Gedichts 律詩 (*lǜshī*; jap. *risshi*) mit dem Titel “Abendstimmung am Yangtze eines Frühlings [nach] Huichong” 惠崇の春江晚景 (*Huichong chun jiang wanjing*). Es handelt sich um ein Gedicht zum Bild des Dichter- und Maler-Mönchs Huichong 惠崇 (965–1017; jap. Esū) mit dem Titel *Abendstimmung am Yangtze eines Frühlings* (*Chun jiang wanjing*).

惠崇春江晚景	惠崇春江晚景 <i>Esu no shunkō bankei</i>	Huichongs Abendstimmung am Yangtze eines Frühlings
竹外桃花三两枝	竹外の桃花三两枝 <i>chikugai no tōka san ryō shi</i>	Außerhalb des Bambus[hains] Pfirsichblüten an einigen Ästen
春江水暖鴨先知	春江水暖かにして鴨先づ知る <i>shunkō mizu atataka ni shite kamo mazu shiru</i>	Vom warmen Wasser des Yangtze im Frühling wissen die Enten zuerst
蒌蒿滿地蘆芽短	蒌蒿滿地蘆芽短し <i>rōkō manchi roga mijikashi,</i>	Aus Beifuß bedeckter Erde sprießen kurze Schilfsprossen
正是河豚欲上時	正に是れ河豚上らんと欲する時 <i>masa ni kore katon noboran to hossuru toki</i>	Ist nun nicht gerade die Zeit, da die Kugelfische [den Fluß] aufzusteigen begehren?

Zitiert nach *So Tōba shishū* 蘇東坡詩集 (Su Dongpo Gedichtsammlung), KOKUMIN BUNKO KANKŌ KAI 国民文庫刊行会 (Hg.): *Zoku Kokuyaku Kambun taisei* 続国訳漢文大成 (Fortsetzung der Sammlung von klassischen chinesischen Texten mit Angabe der Lesung ihrer Übersetzung ins Japanische), Bd. 4, Kokumin Bunko Kankō Kai 1975: 150–51. Zur Person des Su Dongpo vgl. z.B. Ronald C. EGAN: *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, London: Harvard University Press 1994.

Sprossen des Schilfrohrs [noch] kurz. Ist dies nicht die Zeit, in der die Kugelfische [den Fluß] aufzusteigen begehren? Ist dies [nun nicht auch unsere] Zeit?

Im Jahr des Schafes der Kyōhō-Ära [1727], am Tage nach dem Mädchenfest<sup>101</sup> [24.4.].<sup>102</sup>

Gojaku sanjin<sup>103</sup>

Ikkyūsō<sup>104</sup>

### 3.4 Integrale Interpretation<sup>104</sup>

Frühling und Herbst bieten mit der Blütenschau und dem Betrachten des Rotlaubs Anlaß und Vorwand für eine Auszeit vom geschäftigen Alltag. Bei Trank und Wortspiel (*moji no in*) genießt man glückliche Momente. Und beide haben eines gemeinsam: Sie beinhalten “Rückstände” (*kasu*); die Worte ebenso wie der reinste Sake. Die Rückstände bilden auch den Bezug zum Kugelfisch<sup>105</sup>:

100 Bot. *Artemisia indica*; mehrjährige, eßbare Pflanze aus der Gattung des Beifuß 蓬 (*yo-mogi*), Jahreszeitenwort für den Frühling. *DSJ* 1: 224; *HDSJ* Frühling: 625; *KSHJ* 100–101.

101 丁未 (*hinoto no hitsuji*, auch *teibi*): “Jungfeuer-Schaf”. Gerhard LEINSS: “Japanische Luni-solkalendar der Jahre Jōkyō 2 (1685) bis Meiji 6 (1873)”, *JH* 9 (2006): 54; Jahresangabe nach dem Sechzigerzyklus 干支 (*eto*, auch *kanshi*), der hier das 12. Jahr der Kyōhō-Ära (1716–36) bezeichnet (vgl. Datierung im Impressum, angegeben auf S. 39). 上巳 (*jōshi*): “obere Schlange”; erster Tag der Schlange im dritten Mond. An diesem Tag wird das Mädchenfest gefeiert, eins der fünf Jahresfeste. Dieser anfangs variable Feiertag wurde später auf den dritten Tag des dritten Mondes festgelegt und ist auch unter dem Namen “Jahresfest der Pfirsich[blüte]” 桃の節句 (*momo no sekku*) oder “Fest [für die] Kleinen” 雛祭 (*hina matsuri*, wörtl. “Küken-Fest”) bekannt.

102 Nach westlichem Kalender: 24. April 1727.

103 *HDJ* 222; *HJK* 111. Bei *sanjin* handelt es sich um eine Namensergänzung zum Pseudonym. Hitomi Gojaku 人見午寂 (?–1741) stand im Dienst des Tokugawa-Shogunats und betätigte sich schriftstellerisch auf den Gebieten der Medizin und des Konfuzianismus. In der Haiku-Dichtung gehörte er zur Schule des Kikaku 其角門 (Kikaku-mon). Als Künstlernamen sind Ikkyūrin 一鳩林, Kosetsudō 胡雪堂, Kōzan Yasui 香山野水 und Takeko Bansen 竹子万仙 überliefert. Seit 1701 verfaßte er häufig Vor- oder Nachworte zu Haiku-Schriften. In der *haikai*-Schrift *Tatsu no ura* たつのうら (Im Rücken des Drachen, 1734) wird Gojaku in einem Dichterportrait dargestellt. Abgebildet in SUZUKI Katsutada 鈴木勝忠, SHIRAIISHI Teizō 白石悌三: *Koten haibungaku taikai 11. Kyōhō haikai shū* 古典俳文学大系11 享保俳諧集 (Überblick zu den Klassikern der Haikai-Literatur, Bd. 11. Sammlung zur Haikai-Dichtung der Kyōhō [1716–36]-Ära), Shūei Sha 1972: 226. Gojaku ist auch Verfasser des Gedichts Nr. 13.

104 Ikkyūsō 一鳩窓: nicht nachgewiesen; vermutlich ein weiterer Künstlername von Gojaku.

105 Vgl. z.B. die Darstellung des Kugelfischs von Hokusai, der mit dem für ihn charakteristi-



Sein Verzehr gilt als Delikatesse, obwohl er in Gonaden, Leber und Eingeweiden hohe Konzentrationen des Nervengifts Tetrodotoxin enthält. Zur Edo-Zeit war die Technik, diese Teile zu entfernen, noch nicht ausgereift. Der Genuß des Kugelfischs kam daher einer “Wette” 賭け (*kake*) gleich.<sup>106</sup>

Der Kugelfisch ist als Metapher für das ‘Konstrukt’ der *Hundert Gedichte von hundert Dichtern* zu verstehen. In ihm verkörpern sich die Hochkultur und ihre Rückstände.<sup>107</sup> Sein (erneutes) Aufsteigen spielt auf die Herausgabe der vorliegenden Anthologie an. Sie bedient sich der Bekanntheit der als Hochkultur anerkannten klassischen Vorlage.

---

schen aufgeblähten Bauch versehen ist. Dieser ist ein Merkmal für die aufgeregte Verfassung des Kugelfischs. Abgebildet in *NUHJ* 3: 333.

- 106 In der klassischen Dichtung kommt der *fugu* nicht vor; er tritt erst in der Haiku-Dichtung auf. Yokoi Yayū 横井也有 (1762–83), ein Schüler Bashōs, beschrieb den Kugelfisch in seinem “Wachtelgewand” うづら衣 (*Uzuragoromo*, 1787) wie folgt: “Der Name *fugu* ist irgendwie untauglich. Er bereitet einen unvergleichlichen Gaumengenuß und hat ein unheimliches Gift in sich. Sollte es der Geschmack dieses Giftes sein, der alles Irdische übertrifft, dann wäre man [recht] unbedacht, ihn zu verzehren, ebenso unbedacht müßte man [allerdings] den nennen, der ihn nicht verzehrt.” WATANABE Shin’ichirō 渡辺信一郎: *Edo senryū inshoku jiten* 江戸川柳飲食事典 (Lexikon zum Trinken und Essen in witzigen Kurzversen der Edo-Zeit), Tōkyō Dō Shuppan 1996: 80. Vermutlich ist gemeint, daß der Name des Fisches auf das gleich klingende Wort *fugu* 不具 verweist, das “untauglich” oder sogar “mißgestaltet” bedeuten kann. Auch für Yosa Buson, der in der Nachfolge der chinesischen Gelehrtenmalerei 文人画 (*bunjinga*) und der Haiku-Dichtung Bashōs stand, bildete der *fugu* ein beliebtes Thema. *DSJ* 2: 396. Vgl. z.B. das folgende Haiku von Yosa Buson: 鰻汁の我いきて居る寝覚かな *fugujiru no / ware ikite iru / nezame kana* Nach der Fugu-Suppe / beim Erwachen der Gedanke: / Ach, ich lebe noch! Übers. Ekkehard MAY. Zitiert nach STIFTUNG MUSEUM SCHLOSS MOYLAND (Hg.): *Haiku & Haiga. Augenblicke in Wort und Bild. Japanische Rollbilder aus vier Jahrhunderten aus der Sammlung Jon de Jong*, Amsterdam: Hotei Publishing 2006: 193. Ganz besonders beliebt ist er auch in *senryū*-Versen. Vgl. WATANABE 1996: 75–80.
- 107 Der Sake-Trester wird neben anderen Zutaten zum Einlegen von Gemüse oder Fisch verwendet. HITOMI Hitsudai 人見必大 (Verf.), SHIMADA Isao 島田勇雄 (Übers.): *Honchō Shokkan* 本朝食鑑 (Spiegel der Lebensmittel unseres Landes), Bd. 1, Heibon Sha 1976: 135–36. Auf diese Fähigkeit zur Konservierung könnte der Ausdruck *kasu* u.U. auch anspielen.

*Die Frühlingsgedichte*

Gedicht 9: Komachi 小町



小町  
花の色は  
至極に  
うつり  
けり  
もよう  
玉尋

貞

小町

花の色は至極うつりにけりもよう

*Komachi**hana no iro wa / shigoku utsuri-ni- / kerī moyō*

Komachi

Die Farbe der Kirschblüten  
hat sich gewaltig verändert –  
das Gewand am Boden

Dichter: Gyokujin 玉尋  
 Maler: ohne Angabe (Onsetsu 音雪<sup>108</sup>)  
 Stempel: Tei 貞  
 Band / Seite: 1 / 80

# 1. Gegenüberstellung des Haiku mit dem *waka*-Vers

Haiku	<i>waka</i> -Vers <sup>109</sup>	Übersetzung des <i>waka</i> <sup>110</sup>
花の色は 至極うつりに けりもよう	花の色は 移りにけりな いたづらに わが身世にふる ながめせし間に	Die Farbe der Blüten hat sich ja völlig gewandelt [im sinnlos fallenden, lang anhaltenden Regen], während ich dreinblickte [versunken] in Gedanken darüber, daß mein Leib [hier] auf Erden ganz nutzlos [die Zeit] verbringt.
<u>hana no iro wa</u> shigoku <u>utsuri-ni-</u> <u>keri</u> moyō	<u>hana no iro wa</u> <u>utsuri-ni-keri</u> na itazura ni waga mi yo ni furu nagame seshi ma ni	

# 2. Philologische Anmerkungen

Die Verwendung der Finalform des Verbalsuffixes *keri* statt der Attributivform *keru* ist durch seine Funktion als Schneidewort zu erklären.<sup>111</sup> Mit dem durch *keri* abgeschnittenen und damit isoliert stehenden Ausdruck *moyō*,<sup>112</sup> in der Übersetzung frei mit “Gewand” wiedergegeben, wird die Pointe gesteigert.

# 3. Paraphrase

Die Farbe der Kirschblüten hat sich wirklich sehr verändert – jetzt liegt das Gewand mit dem Kirschblütenmuster wie die Kirschblüten auf dem Boden.

108 Lt. Angabe bei Vers 2 (Blatt 1 / 4u). Evtl. der Kalligraph Ichikawa Randai 市川蘭台 (1702–64). *KJJ* 3: 448; *NJJ* 1: 265.

109 Diese und alle weiteren *waka*-Verse sind nach ARIYOSHI 2007 angegeben, der sich auf die Fassung des Dichters Gyōkō 堯孝 (1391–1455) bezieht.

110 RICKMEYER 2004: 124.

111 Vgl. z.B. FUKUMOTO Ichirō 復本一郎: *Haiku to senryū. “Warai” to “kire” no kangaekata, tanoshimikata* 俳句と川柳「笑い」と「切れ」の考え方、たのしみ方 (Haiku und senryū: Denken in Form des “Schmunzelns” und “Anreißen” und das Vergnügen daran), Kōdan Sha 1999: 57.

112 *Moyō* 模様 bedeutet u.a. “Muster [eines Stoffes]” oder Muster i.S.v. “Plan”, “Schema”, aber auch “äußere Gestalt”, “Aussehen”. *NKDJ* 12: 1394.

## 4. Integrale Interpretation

Das Gewand<sup>113</sup> einer jungen Frau scheint gerade schwungvoll abgeworfen und im Spalt von geöffneten Schiebetüren auf den Boden gegliitten zu sein. Die Kirschblüten,<sup>114</sup> die es zieren, und die Veränderung, die ihnen widerfahren ist (*utsurinikeri*), nimmt das Haiku auf. Die zarten Blüten<sup>115</sup> beziehen sich auf das Muster des Frauengewands und bezeichnen zugleich eine “[jugendliche] Schönheit” (*bijin*), für welche die klassische Dichterin Ono no Komachi ein prominentes Beispiel ist. Der “Veränderung” (*utsuri*)<sup>116</sup> sind die Kirschblüten, sie fallen ab und verblassen in ihrer Farbe (*iro*),<sup>117</sup> ebenso ausgesetzt wie ein Gewand, das, sobald es fällt, ein anderes zum Vorschein kommen läßt, solange bis die letzte farbenprächtige Hülle gefallen ist. Die Übersetzung mit “das Gewand am Boden” betont den Abschluß<sup>118</sup> der Veränderung, der Haiku-Ausdruck *shigoku* (“in höchstem Maße”) verdeutlicht Ausmaß sowie Art und

113 Es ist anzunehmen, daß es sich um ein Übergewand (*uchikake*) handelt, da man bei einem langärmeligen Gewand (*furisode*) die Darstellung des abgelegten breiten Gürtels (*obi*) vermissen würde. Das offene linke Ärmelloch weist nicht eindeutig darauf hin, daß das Gewand bereits vollständig abgelegt wurde.

114 Das Kirschblütenmuster des Gewands verdeutlicht das “Gespiir für die Jahreszeit” 季節感 (*kisetsukan*). ŌTA KINEN BIJUTSU KAN 太田記念美術館 (Hg.): *Edo engei hanazukushi*, 江戸園芸花尽し (Blumenpalette in der Gartenkunst Edos) Ōta Kinen Bijutsu Kan 2009: Vorwort.

115 *Hana* steht – unter Einbeziehung des Bildes – repräsentativ für Kirschblüten, im übertragenen Sinn für schöne Frauen, Freudenmädchen bzw. allgemein für Männer und Frauen im besten Alter sowie für extravaganten Zeitvertreib. *NKDJ* 10: 1263 (IV,6).

116 Im *waka*-Vers wird *utsuru* in der Bedeutung von “in der Farbe verblassen und vergehen” 色あせて衰える (*iro asete otoeru*) interpretiert. SUZUKI, YAMAGUCHI, YODA 2007: 19; *NKDJ* 2: 363 (III,2).

117 色 (*iro*) ist bedeutend weiter gefaßt als “Farbe” 色彩 (*shikisai*) im optischen Sinn. *NKDJ* 1: 1409 (I). So bezeichnet *iro* die (äußere) Erscheinung der Dinge, die auf den Menschen eine Wirkung entfaltet. *NKDJ* 1: (II). In diesem Sinn ist *iro* (Sanskrit. *rūpa*) als buddhistischer Terminus gebräuchlich. Die “Welt der Farbe” (*shikikai*, Sanskrit. *Rūpadhātu*, auch “Welt der Form / Gestalt”) hat die “Welt des Verlangens” (*yokukai*) hinter sich gelassen, ist aber noch an eine materielle Existenz (Form / Gestalt) gebunden und steht unterhalb der “Welt ohne Farbe” (*mushikikai*). Mit *iro* beginnt der erste Vers des buddhistisch geprägten “Iroha-Liedes” (*iroha uta*), der die “Vergänglichkeit allen Seins” 諸行無常 (*shogyō mujō*) ausdrückt und frei wiedergegeben wie folgt lautet “Obschon die Farbe [der Blüten noch] Duft verströmt, bedeckt sie [bereits] den Boden” 色は匂えど散ぬるを (*iro wa nioedo chirinuru wo*). In der frühen Neuzeit (*kinsei*) überwiegt *iro* in der Bedeutung der körperlichen Liebe zwischen Mann und Frau. *NKDJ* 1 (III,1). *Iro* steht auch für (Personen mit) außereheliche(n) Kontakte(n), Freudenmädchen oder Freudenviertel (*yūri*). *NKDJ* 1: 1410 (III,2 bis III,4).

Weise: das ungestüme Abwerfen eines Gewands bei einer erotischen Annäherung. Das Niederfallen der Gewänder treibt die Leidenschaft (*iro*) an, wohingegen die “[Blüten]muster” ([*hana no*] *moyō*) nur “verblassen”<sup>119</sup> können. Das Naturschauspiel des Abfallens (*utsuru*)<sup>120</sup> der Kirschblüten dient dem Vers als ‘Vorbild’ für die Beschreibung einer intimen Zusammenkunft.<sup>121</sup> Der bekannteste Vers der Dichterin Komachi<sup>122</sup> ist denkbar geringfügig abgewandelt,<sup>123</sup> doch bis auf das Höchste aufgeladen und in sein Gegenteil verkehrt!

## 5. Jahreszeitenwort

“[Kirsch]blüte”. Frühling 2–3<sup>124</sup>.

Unter “Blüte” verstand man ursprünglich die der Pflaume, seit der Heian-Zeit wurde sie zunehmend mit der Kirschblüte assoziiert.<sup>125</sup> Sie fällt in den Späthfrühling, d.h. den dritten Mond, der im längjährigen Durchschnitt dem heutigen April entspricht. Die Blüten der Kirsche (bot. *Prunus*) zeigen sich häufig vor dem Austreiben der Blätter.<sup>126</sup>

Blüten galten seit jeher als Vorboten des Ernteerfolges. Die Kirsche galt als “heiliger Baum” (*seiju*), dem die Fähigkeit zugesprochen wurde, “von Verunreinigungen zu befreien” 汚穢を祓う (*oe o harau*).<sup>127</sup> Ihre Blüte wurde

118 *Keri* steht meist am Ende des Verses, selten am Ende einer Verszeile. Die Position am Zeilenanfang ist ungewöhnlich.

119 “Verblassen” 褪める (*sameru*) ist gleichlautend mit “abkühlen” 冷める (*sameru*).

120 Hier im Sinn des “herabfallenden Sich-Zerstreuens von Blättern und Blüten” 花や葉が散る (*hana ya ha ga chiru*). *NKDJ* 2: 363 (III,3).

121 *NKDJ* 12: 1394 (1).

122 Vgl. z.B. die bei DOMBRADY angeführte Auswahl von Übersetzungen. Géza S. DOMBRADY: “Hana no iro wa ... (Bemerkungen zur Lyrik von K. Florenz)”, *NOAG* 137 (1985): 19–28.

123 Die legendäre Gestalt der Komachi wird, neben dem Dichter Ariwara no Narihira (Vers 17, vgl. Herbstgedichte), aus dem Kreis der *Hundert Gedichte von hundert Dichtern* besonders oft in *senryū*-Versen angesprochen. ABE Tatsuji 阿部達二: *Edo senryū de yomu Hyakunin isshu* 江戸川柳で読む百人一首 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern [heraus]gelesen aus *senryū*-Versen der Edo-Zeit), Kadokawa Shoten 2001.

124 *DSJ* 1: 164–67; *KSHJ*: 68–70; *HDSJ*, Frühling: 485–89.

125 *DSJ* 1: 164–65; *DSJ* 1: 89 (Stichwort: *hanami*).

126 *NKDJ* 5: 1444.

127 OGAWA Kazusuke 小川和祐: *Sakura to Nihon bunka. Seimeibi kara sange no hana e* 桜と日本文化 清明美から散華の花へ (Die Kirschblüte und die Kultur Japans. Von strahlender Schönheit und Blüten zum Gedenken an die [frühzeitig] Verstorbenen), Ārutsu Ando Kurafutsu 2007: 16.

als “Medium” (*yorishiro*) der “Gottheit des Reisfeldes” (*ta no kami*) angesehen.<sup>128</sup> Das Betrachten der Blüten<sup>129</sup> glich einem Akt religiöser Verehrung, verbunden mit der Bitte um reiche Ernte und langes Leben.<sup>130</sup> Im Kreis der höfischen Gesellschaft genoß man den Anblick der “vollen Blüte” (*mankai*), aber auch die wehmütige Stimmung des Abfallens ihrer Blütenblätter.<sup>131</sup> Zur Verbindung religiöser und ästhetischer Würdigung der [Kirsch]blüte trug der Dichter und Wandermönch Saigyō 西行 (1118–90) bei,<sup>132</sup> und seit der Muromachi-Zeit entwickelte sich die Blütenschau zu einer Art Volksfest: Es wurden Picknicks an sogenannten berühmten Orten – häufig im Bezirk eines Tempels oder Schreins – abgehalten, wo man Kirschbäume eigens zu diesem Zweck angepflanzt hatte.<sup>133</sup>

In der Poesie repräsentierte die Blüte traditionell “Schönheit” (*bi*).<sup>134</sup> In der *haikai*-Dichtung steht “Blüte” für die der “Kirsche”,<sup>135</sup> jedoch eher im übertragenen Sinn der “Pracht des Blühenden an sich”.<sup>136</sup> Als eigenständiges Sujet in der Malerei kommt die Kirsch[blüt]e erst ab Mitte der Edo-Zeit auf.<sup>137</sup>

---

128 HARA Yasumoto 原泰根: *Hana no minzoku (Jō) – Kurashi no bunka no shinsō (Kinki minzoku sōsho 14) 花の民俗(上) – 暮らしの文化の深層 (近畿民俗叢書 14)* (Brauchtum um Blüten (Erster [Band] – Tiefgründe der Kultur des Leben[salltags]). (Reihe zum Brauchtum der [Region] Kinki, 14)), Sakai: Hatsushiba Bunko 2007: 17. Dort entnommen aus SAKURAI Mitsuru 桜井満: *Hana no minzokugaku 花の民俗学* (Volkskunde der Blüten), Yūzan Kaku Shuppan 1974: 73. Volkskundler erklären den Namen *sa-kura* wie folgt: *sa* stehe für den “Geist des Getreides” 穀霊 (*kokurei*), und *kura* für den “Sitz, der von der Gottheit des Reisfeldes eingenommen wird” 田の神の依り憑く座 (*ta no kami no yori-zuku za*). *DSJ* 1: 164.

129 Die Blütenschau ist ebenfalls Jahreszeitenwort. Vgl. *DSJ* 1: 89–90; *HDSJ* Frühling: 265–66; *KSHJ* 73–74.

130 *DSJ* 1: 164.

131 *DSJ* 1: 165–66.

132 *DSJ* 1: 165–66.

133 NHK (Hg.): *Edo jijō 江戸事情* (Die Zustände in der Edo-Zeit), Bd. 1, NHK Dēta Jōhō Bu 1991: 146. Vgl. auch ONO Sawako 小野佐和子: *Edo no hanami 江戸の花見* (Blütenschau in Edo), Tsukiji Shokan 1992.

134 *DSJ* 1: 166.

135 *HDSJ* Frühling: 486.

136 SCHÖNBEIN 2001: 109.



## 6. Bildbeschreibung

Die Schiebetüren (*fusuma*) umschließen vermutlich eine Schlafstelle (*toko*) und lassen auf ein gehobenes Ambiente<sup>138</sup> schließen.<sup>139</sup> Durch den geöffneten Spalt wird der Betrachter Zeuge einer fortgeschrittenen intimen Zusammenkunft.

Im Titel ist der Name auf Komachi verkürzt. Das abgefallene Gewand erinnert an die Darstellung Ono no Komachis im Porträtzyklus der “Sechsendreißig Dichtergenien” (*sanjūrokkasen*).<sup>140</sup> Sie wird nicht selten im Kirschblütengewand dargestellt.<sup>141</sup>

- 
- 137 IMAHASHI Riko 今橋理子: *Sakuraga to waka. Mikuma-ha – Hirose Kain to sanjūrokkasen* 桜画と和歌 三熊派・広瀬花隠と三十六花撰 (Kirschblütenbilder und waka-Dichtung. Die Schule Mikumas – Hirose Kain und seine Auslese von Sechsendreißig Blüten), ASADA Taoru 浅田徹 u.a.: *Waka no zuzōgaku (Waka o hiraku. Dai 3 kan)* 和歌の図像学 (和歌をひらく 第3巻) (Ikono-graphie der waka-Dichtung (Waka-Verse aufschlüsseln. Band 3), Iwanami Shoten 2006: 224. Vgl. auch Merrily BAIRD: *Symbols of Japan. Thematic Motifs in Art and Design*, New York: Rizzoli International Publications 2001: 49: “[...] presentations of the cherry are less stylized and allegorical than is the case for such flowers as the plum, peony, camellia, and lotus. In this regard, the cherry is generally missing in specific artistic formats and art idioms inspired by Chinese precedent. [...] As if to compensate for these limitations, the cherry has played a prominent role in artistic formats – particularly painting and the textile arts – that focus on natural scenes and allude to specific landscapes.”
- 138 Ebenso verweisen “Farbe” (*iro*) und “gewaltig” (*shigoku*) auf den Ausdruck “allerhöchste bzw. allmächtige Farbe” 至極色 (*shigoku iro*), ein dunkles Violett, mit dem Gewänder gefärbt waren, die Personen des höchsten Ranges 極官 (*gokkan*) trugen. *NKDJ* 6: 619.
- 139 Die Darstellung aufgeschobener Schiebetüren zu einem Schlafgemach findet sich z.B. bei MITANI Kazuma 三谷一馬: *Edo Yoshiwara zushu* 江戸吉原図聚 (Bildersammlung zu Edos Yoshiwara), Rippū Shobō 1977: 84.
- 140 MOSTOW 1998: 36: “It is a back view, a visual motif that can be traced to the earliest extant portraits of the Thirty-Six Poets, where it was used for the poet Ono no Komachi. By Tan’yūs [Kanō Tan’yū 狩野探幽 (1602–74)] time the back view had become a kind of cliché of a Heian period court lady.” Vgl. z.B. die Darstellung der Dichterin Ono no Komachi von Okada Tamechika 岡田為恭 (1823–64) aus der Serie “Hundert Gedichte von hundert Dichtern im Brettspiel” 聯珠百人一首 (*Renju Hyakunin isshu*, 1895), abgebildet bei MORI Tōru 森暢 (Hg.): “Hyakunin isshu” 百人一首 (Hundert Gedichte von hundert Dichtern), *Bessatsu Taiyō* No. 1 (Winter 1972): 16–17.
- 141 So etwa von Chōbunsai Eishi 鳥文斎榮之 (1756–1829), erschienen in der Serie “Parodien schöner Frauen auf die Sechs Meisterdichter” 風流略六哥仙 (*Furyū yatsushi rok-kasen*). Abgebildet bei Masako SHONO-SLÁDEK: *Heiteres Treiben in der vergänglichen Welt. Japanische Holzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Köln: Ostasiatisches Museum 1991: 42, Abb. 1–52; 129.

## Gedicht 33: Ki no Tomonori 紀友則



立梅

紀友則  
花の散らん  
出合者  
果太鼓

陳  
印  
幽

紀友則

出合者花の散らん果太鼓

*Ki no Tomonori**deai-mono / hana no chiru-ran / hate-daiko*

Ki no Tomonori

Stelldichein-Mädchen  
wie Blüten verstreuen sie sich –  
nach der Schlußtrommel

Dichter: Ryūbai 立梅  
 Maler: ohne Angabe  
 Stempel: Chin'yūden no in 陳幽傳印 (?)  
 Band / Seite: 1 / 20o

### 1. Gegenüberstellung des Haiku mit dem *waka*-Vers

Haiku	<i>waka</i> -Vers	Übersetzung des <i>waka</i> <sup>142</sup>
出合者 花の散らん 果太鼓	久方の 光のどけき 春の日に しづ心なく 花の散るらむ	An diesem Frühlingstage, an dem die Sonne [doch so] sanft scheint, wieso fallen da die Blüten unruhigen Herzens [in alle Richtungen]?
deai-mono <u>hana no chiru-ran</u> hate-daiko	hisakata no hikari nodokeki haru no hi ni shizu-gokoro naku <u>hana no chiru-ramu</u>	

### 2. Paraphrase des Haiku

Der Vers beschreibt das prompte Ende eines Rendezvous mit einem “Stell-dichein-Mädchen” (*deaimono*), für das man bezahlt, um mit ihr ein paar vergnügliche Stunden, etwa bei einer Theaterveranstaltung, zu verbringen. Die “Schlußtrommeln” (*hatedaiko*) markieren dann nicht nur den krönenden Abschluß einer Aufführung, sondern auch das Ende der verabredeten Zeit. Danach trennen sich ihre Wege, und die schönen Damen (*hana*, wörtl. “Blüten”) verstreuen (*chiru*) sich in alle Richtungen.

### 3. Integrale Interpretation

Unter Stelldichein-Mädchen werden Frauen verstanden, die sich in “Treff-lokalen” (*deaiyado*), auch “Teehäuser zum Zusammenkommen” 出合茶屋 (*deaichaya*)<sup>143</sup> genannt, heimlich mit Männern trafen.<sup>144</sup> *Deaimono* bildet vermutlich zusammen mit *hana* einen Ausdruck, der als “jene Blüten, die sich ein Stelldichein geben” (*deaimono [no] hana*) zu verstehen ist. Die Schluß-

142 RICKMEYER 2004: 136.

143 HANASAKI Kazuo 花咲一男: *Edo no deaichaya* 江戸の出会茶屋 (Edos Teehäuser zum Zusammenkommen), Miki Shobō 1996: 17. *Deaichaya* wird im folgenden mit Teehäusern wiedergegeben.

144 NKDJ 9: 525.

trommeln ertönen am Ende einer Theateraufführung oder ähnlicher Veranstaltungen.<sup>145</sup>

Während das *waka* das harmonische Bild eines beschaulichen Frühlingstages aufzeigt, das keinen Grund für die “unruhigen Herzens” (*shizugokoro naku*)<sup>146</sup> abfallenden Blüten aufwirft, beschreibt das Haiku die kurze und zeitlich begrenzte Zusammenkunft mit einem Stelldichein-Mädchen. Der äußeren Ruhe und inneren Bewegung<sup>147</sup> im *waka* stehen im Haiku das klar definierte “Treffen” (*deai*) mit einer käuflichen Begleiterin und das unausweichliche, prompte Auseinandergehen nach Ablauf der verabredeten Zeit gegenüber. Auf das Hilfsverb *ramu*, das im *waka* vor allem nach dem Grund der unruhigen Herzen der Blüten fragt,<sup>148</sup> antwortet im Haiku der schallende und durchdringende Klang der Schlußtrommeln, der das Ende des Stelldicheins ankündigt und die Stelldichein-Mädchen in andere Richtungen lenkt (*chiru*).

#### 4. Jahreszeitenwort

“[Kirsch]blüte”. Frühling 2–3 (vgl. Vers 9).

#### 5. Bildbeschreibung

Den Bildvordergrund dominiert ein längsgestreifter Vorhang (*mammaku*).<sup>149</sup> Dieser wird schwungvoll durch eine Person geschlossen, von der lediglich ein Stück ihres Beinkleids und eine Schuhspitze zu sehen sind. Eine mit Holzdielen ausgelegte Bühne ist nur noch zu einem Teil sichtbar,<sup>150</sup> etwa in Höhe der Vorhangstange ragen Äste eines blühenden Kirschbaums herein. Dahin-

145 NKDJ 10: 1255. Vgl. z.B. die Darstellung des Zuschauerraums eines Theaters aus *Haikai kijin dan* 俳諧奇人談 (Gespräche exzentrischer Personen der Haikai-Dichtung), abgebildet bei KIRA Suelo (Hg.): *Haika kijin dan – Zoku Haika kijin dan* 俳家奇人談・続俳家奇人談 (Gespräche exzentrischer Personen der Haikai-Dichtung – Fortsetzung zu den Gesprächen exzentrischer Personen der Haikai-Dichtung), Iwanami Shoten 2009: 136–37; Ekkehard MAY (Übers.): *Chūkō. Die neue Blüte (Shōmon III)*, Mainz: DVB, 2006: 32–33

146 Kommentatoren zum *waka* sind sich uneinig, auf wen die Beschreibung der unruhigen Herzen zu beziehen ist: auf die (vorzeitig) herabfallenden Blüten oder den Betrachter, der dem Naturschauspiel tatenlos zusieht. MOSTOW 1996: 240.

147 INOUE, MURAMATSU 1990: 47.

148 SUZUKI, YAMAGUCHI, YODA 2007: 47.

149 TAKAHASHI Mikio 高橋幹夫: *E de shiru Edo jidai. Edo bambutsu jiten* (Shirizu “Edo” Hakubutsukan 2) 絵で知る江戸時代 江戸萬物事典 (シリーズ「江戸」博物館 2) (Die Edo-Zeit anhand von Bildern kennenlernen. Lexikon zu Allerlei aus Edo [Reihe des “Edo”-Museums, Bd. 2]), Fuyō Shobō Shuppan 1998: 74.

150 Vgl. z.B. NHK, Bd. 5, 1993: 71.

ter erhebt sich ein Gebäude, dessen sattelförmiger Giebel (*kirizuma*) größtenteils von Wolken verdeckt ist. Über dem mächtigen Querbalken (*kōryō*)<sup>151</sup> ist ein Familienwappen erkennbar, das die Blüte einer wilden Mandarine 橘 (*tachibana*, bot. *Citrus tachibana*) in einem Kreis (*maru ni tachibana*)<sup>152</sup> darstellt. Die Bühne ist Teil eines größeren Gebäudekomplexes, da im Hintergrund (links oben) ein Verandageländer (*kōran*)<sup>153</sup> und der Giebel eines weiteren Hauses angedeutet sind. Darunter findet sich ein zweites Wappen, das einen Kranich darstellt, evtl. in der stilisierten Form als *kagetsuru no maru*.<sup>154</sup>

Bild und Text sind über die Ebene des Theaters miteinander verknüpft. Die Trommeln zum Abschluß korrelieren mit der Abbildung des Bühnenpodestes, das hinter dem Vorhang verschwindet.<sup>155</sup>

## 6. Schriftgestalt

(Standard) 鼓 → evtl. 鞞<sup>156</sup>

151 MIYAMOTO Kenji 宮元健次: *Nihon kenchiku no mikata* 日本建築のみかた (Betrachten der japanischen Architektur), 2001: 275–76.

152 TAKASAWA Hiroshi 高澤等: *Kamon no jiten* 家紋の事典 (Lexikon der Familienwappen), Tōkyō Dō Shuppan 2008: 176.

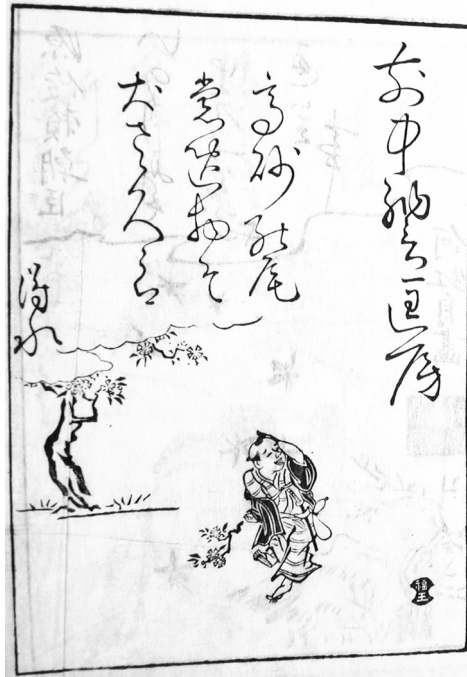
153 TAKAHASHI 1998: 26; John B. KIRBY: *From Castle to Teahouse. Japanese Architecture of the Momoyama Period*, Rutland, Vermont: Tuttle 1962: 29.

154 陰鶴の丸, wörtl. “Schatten[bild eines] Kranichs in Kreis[form]”. TAKASAWA 2008: 198.

155 Evtl. ist das offiziell anerkannte Theaterhaus Ichimura-za 市村座 dargestellt, eines der drei lizenzierten Aufführungsorte für das Kabuki. Darauf weist das Wappen in Form einer Mandarine 橘 (*tachibana*). Vgl. einen Holzschnitt von Torii Kiyonobu I 鳥居清信 (1664–1729), abgebildet bei Timothy CLARK u.a. (Hg.): *The Dawn of the Floating World 1650–1765. Early Ukiyo-e Treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*, London: Royal Academy of Arts 2001: 115.

156 Als *itaiji* siehe *Dictionary of Chinese Character Variants*, a.a.O.

## Gedicht 73: Saki no Chūnagon Masafusa 前中納言匡房



前中納言匡房

高砂の尾  
も逸物そ  
犬さくら

得水

福土

前中納言匡房

高砂の尾も逸物そ犬さくら

*Saki no Chūnagon Masafusa**Takasago no / o mo ichimotsu zo / inu-zakura*Saki no Chūnagon Masafusa<sup>157</sup>Selbst der Schwanz von Takasago  
ist noch was Besonderes!  
– wie die Hundekirschen

Dichter: Tokusui 得水 (Akai Meikei 赤井明啓<sup>158</sup>)  
 Maler: ohne Angabe (Hakuhōken 白鳳軒<sup>159</sup>)  
 Stempel: Fukuō 福王<sup>160</sup>  
 Band / Seite: 2 / 12o

# 1. Gegenüberstellung des Haiku mit dem *waka*-Vers

Haiku	<i>waka</i> -Vers	Übersetzung des <i>waka</i> <sup>161</sup>
高砂の 尾も逸物そ 犬さくら	高砂の 尾上の桜 咲きにけり 外山の霞 たたずもあらなむ	Die Kirschen oben auf den Bergen [wie] bei Takasago sind ja erblüht! Möge doch der Dunst draußen in den Bergen nur nicht aufsteigen!
<u>Takasago no</u> o mo ichimotsu zo inu-zakura	<u>Tagasago no</u> onoe no sakura saki-ni-keri toyama no kasumi tatazu mo aranamu	

# 2. Paraphrase des Haiku

Die hohen Sandberge von Takasago<sup>162</sup> faszinierten seit jeher die Dichter. Das Haiku fügt dem hinzu (*mo*), daß auch die Ausläufer (*o*) der berühmten Berge von Takasago als etwas Besonderes (*ichimotsu*) beachtet werden sollten.

# 3. Integrale Interpretation

“... der Schwanz von Takasago” bezieht sich auf die ersten beiden Zeilen der Vorlage “die Kirschen oben auf den Bergen / [wie] bei Takasago” (*Takasago*

157 Die übliche, doch weniger korrekte Bezeichnung des Dichters lautet Gon Chūnagon Masafusa 権中納言匡房. MUTO 1998: 146. 前 (*saki*) sieht hier dem Zeichen Hund 犬 (*inu*), 犬 ähnlich. Vgl. *Denshi kuzushiji jiten*, a.a.O.

158 Kalligraph des Haiku-Gedichtbands *Pflaumenblüten im Schaltmond*, vgl. oben.

159 Lt. Angabe Vers 4 (1 / 5u).

160 Erwähnt bei KATŌ 1992: 69. Fukuō Moemon 福王茂右衛門 (1700–85), auch bekannt unter dem Namen Sesshin 雪岑. Hakuhōken 白鳳軒 ist ein weiterer Künstlername. *NSMT* 2: 1719.

161 RICKMEYER 2004: 156.

162 *Takasago*, wörtl. “[so] hoch [aufgehäuft wie eine] Sand[düne]”. *NKDJ* 8: 799. In der klassischen Dichtung als berühmter Ort besonders gern besungener Ausdruck und als Liedkissen bekannt. *DSJ* 3: 404/05; *NUHJ* 12: 453ff.



*no / onoe no sakura*)<sup>163</sup>. Die “Hundekirschen” (bot. *Prunus buergeriana*)<sup>164</sup> sind im Haiku Jahreszeitenwort. Der Ausdruck *inuzakura* kann aber auch als Kirschblüten mit dem stark herabsetzenden Präfix “Hunde-” (*inu*, etwa “Pseudo-”)<sup>165</sup> aufgefaßt werden. Die Hundekirschen stehen wohl für wild wachsende Kirschbäume, die wenig gepflegt aussehen und eine nicht so prächtige Blüte entwickeln.<sup>166</sup>

Mit “Besonderheit” (*ichimotsu*)<sup>167</sup> wird etwas Hervorragendes beschrieben, das deutlich aus einer größeren Menge heraussticht. Der Ausdruck trennt und verbindet den Anfang und das Ende des Verses: den Ausläufer 尾 (*o*, wörtl. “Schwanz”) von Takasago mit seinen Hundekirschen, die gerade durch die Nähe zum berühmten Ort einer Würdigung wert erscheinen.<sup>168</sup>

Das nicht mehr als “Schwanz” rezipierte “o” aus dem Ortsnamen “Onoe” 尾上 wird durch Isolierung und Kombination mit “Hund” (*inu*) in seiner Ursprungsbedeutung verwendet. “Takasago no onoe” mit dem hohen, ‘hehren’ Klang wird mittels der Gegenüberstellung zu “Hund” witzig banalisiert.

## 5. Jahreszeitenwort

“Hundekirsche”. Frühling 3.<sup>169</sup>

Die “Hundekirsche” zählt zur Untergattung *Padus* der Gattung *Prunus*, während die Kirschbäume, die für die Blütenschau bekannt sind, der Untergattung *Cerasus* angehören. In den (heutigen) *Saijiki* (“Jahreszeitlichen Aufzeichnun-

163 Zugleich schließt das Haiku damit enger an die eigentliche Bedeutung von *onoe* (“oberhalb der niedrigeren Ausläufer [eines Bergs]”) an. Vgl. MOSTOW 1996: 358.

164 Die Erstbeschreibung stammt von Friedrich Anton Wilhelm MIQUEL (1811–71) im Werk *Prolusio Florae Japonicae* (1865).

165 Die Vorsilbe *inu* drückt aus, daß etwas einem anderen zwar ähnlich sieht, tatsächlich jedoch von ihm verschieden ist. *NKDJ* 1: 1272.

166 Vgl. die Abb. der Hundekirsche im *Edo meisho hanagoyomi* 江戸名所花暦 (Blütenkalender der berühmten Orte Edos, 1827), abgebildet bei HASE Akihisa 長谷章久 (Hg.): *Nihon meisho fūzoku zue* 日本名所風俗図会 (Bildersammlung berühmter Orte und zum Brauchtum Japans), Bd. 3, Kadokawa Shoten 1979: 78. Ebenso bei OGAWA 2007: 91. Die Hundekirsche hat demnach eine kleine, nicht gefüllte fünfblättrige Blüte, die nicht, wie sonst üblich, eingekerbt ist. Vgl. auch SCHÖNBEIN 2001: 95.

167 *NKDJ* 1: 1109.

168 *Ichimotsu* bezieht sich z.B. auch auf besonders herausragende Hunde. Er kann aber auch in neckischer Absicht die Schlechtesten einer Gruppe bezeichnen. *NKDJ* 1: 1213.

169 *DSJ* 2: 168 (Stichwort: *yamazakura*); *HDSJ* Frühling: 489–90 (Stichwort: *yamazakura*); *KSHJ* 96 (Stichwort: *yamazakura*).

gen”) wird *inuzakura* jedoch unter dem Stichwort der wildwachsenden “Bergkirsche” 山桜 (*yamazakura*, bot. *Prunus jamasakura*) angegeben. Für die Betrachtung der Bergkirsche sind besonders die Hügel um Yoshino, südlich der alten Hauptstadt Nara, berühmt<sup>170</sup>.

Ein Vers von Matsuo Bashō aus dem Jahr 1667 beschreibt die vom Wind zerzaute Erscheinung einer Hundekirsche.<sup>171</sup> Die Äste sind ihrer ‘Blüten spitzen’ beraubt und werden mit einem Hund verglichen, der den Schwanz einzieht und sich davonschleicht.<sup>172</sup>

## 6. Bildbeschreibung

Ein Mann läuft beschwingt mit gebeugtem Oberkörper dahin. Er trägt ein gestreiftes Sommergewand (*yukata*) mit Gürtel (*obi*), an dem ein Kurzsword (*tantō*) und ein Flaschenkürbis (*hyōtan*) hängen. Darüber hat er sich locker einen schwarzen Überwurf (*haori*) umgelegt, der von der rechten Schulter bereits abgerutscht ist. Seine Frisur läßt einen Haarkranz (*sakayaki*)<sup>173</sup> mit Haarknoten (*itobin*)<sup>174</sup> erkennen. Seine Füße stecken in Strohsandalen (*waraji*). Pose und Gesichtsausdruck weisen darauf hin, daß er sich köstlich amüsiert: die Zähne blitzen im vor Vergnügen weit geöffneten Mund, die Augen sind reduziert auf Längsstriche, und die Augenbrauen krümmen sich. Die linke Hand, die an den Kopf greift, drückt Art und Ausmaß des Vergnügens besonders gut aus: die Unglaublichkeit eines unerhörten Spaßes. Im Hintergrund ist mit kräftigen Pinselstrichen der knorrige Stamm eines Kirschbaumes dargestellt, dessen Laubwerk fast vollständig von einer Wolkenschicht verhüllt ist.

170 Die Bergkirsche, die auf den Hügeln von Yoshino wächst, wird auch Yoshino-Kirsche 吉野桜 (*Yoshinozakura*) genannt. Dabei handelt es sich jedoch um eine botanisch nicht spezifizierte Bezeichnung. *NKDJ* 13: 210/11, 614.

171 風吹けば尾細うなる犬桜 *kaze fukeba / o hosou naru / inuzakura* after the gale / what a scraggly tailed / dog cherry! Übers. Robin D. GILL. Erschienen im *Zoku Yamanoi* 続山の井 (Fortsetzung zur Bergquelle, 1667). Zitiert nach Robin D. GILL: *Cherry Blossom Epiphany. The Poetry and Philosophy of a Flowering Tree*, Key Biscayne, Florida: Partaverse Press 2007: 33; <http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/inuzakra.htm> (16.5.11).

172 Die Analogie zum Hund wird auch im fünften Vers des *Chikuba kyōgin shū* 竹馬狂吟集 (Sammlung frischer und ausgefallener Verse, 1496) hergestellt: 折る人の手にくらひつけ犬ざくら *oru hito no / te ni kuraisuke / inuzakura* bite the hand / of anyone who'd break you / dog cherry! Übers. Robin D. GILL. Zitiert nach *SNKS* 77: 14; FUKUMOTO 1999: 52; GILL 2007: 334.

173 Ab der Edo-Zeit war dies die übliche Haartracht der volljährigen Männer.

174 NHK, Bd. 6, 1994: 167.

Doch der Blick des Mannes schweift in die Ferne! Etwa zu den Kirschblüten hoch oben auf den Bergen von Takasago? Dabei ist ein bescheiden blühender Zweig in der Hand weit mehr wert!

Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit zur bildlichen Gestaltung des Verses im *Inu-Hyakunin isshu* 犬百人一首 (“Pseudo-Hundert Gedichte von hundert Dichtern”, 1669).<sup>175</sup>

---

175 Abgebildet bei KYŌKA TAIKAN KANKOKAI, Bd. 2, 1985: 511, Abb. 37o. Der Vers dazu: だくさの庭の桜の咲にけりわが目の霞たゞずもあらむ *dadakusa no / niwa no sakura no / sakinikeri / waga me no kasumi / tatazu mo aramu* O mists of time / I beseech thee / Do not cloud my sight / For here in my ramshackle garden / The cherry trees are in full bloom! Übers.: Ian McCULLOUGH MAC DONALD. Zitiert nach ebenda: 220; Ian McCULLOUGH MAC DONALD: *The Mock One Hundred Poets in Word and Image: Parody, Satire, and Mitate in Seventeenth-Century Comic Poetry (Kyōka)*, Dissertation, Stanford University, An Arbor 2005: 256. Vgl. auch EGUCHI 2005: 186.

Gedicht 82: Dōin hōshi 道因法師



道因法師  
うきにたへぬ  
行来桜の

御鬘取

井角軒  
白主

真後筆

道因法師

うきにたへぬ行来桜の御鬘取

*Dōin hōshi*

*uki ni taenu / yukiki sakura no / o-kuji-tori*

Dōin hōshi

Kaum zu ertragen  
traurig – Kirschblüten am Weg  
mit Lotterielosen

Dichter: Hakushu 白主<sup>176</sup>, Seikakuken 井角軒  
 Maler: Shinkō hitsu 真後筆 (?)  
 Band / Seite: 2 / 16u

### 1. Gegenüberstellung des Haiku mit dem *waka*-Vers

Haiku	<i>waka</i> -Vers	Übersetzung des <i>waka</i> <sup>177</sup>
うきにたへぬ 行来桜の 御鬘取	思ひわび さても命は あるものを 憂きに堪へぬは 涙なりけり	In Gedanken [an Euch] gräme ich mich; und trotzdem ist [mir] das Leben geblieben. Was die Bitternis nicht ertragen kann, sind meine Tränen!
<u>uki ni taenu</u> yukiki sakura no o-kuji-tori	omoi-wabi satemo inochi wa aru mono wo <u>uki ni taenu</u> wa namida nari-keri	

### 2. Paraphrase des Haiku

Die blühenden Kirschen an einer belebten Straße (*yukiki*)<sup>178</sup> beschenken dem Dichter einen traurigen Anblick. Denn sie sind über und über mit kleinen weißen Loszetteln (*okuji*) behängt, welche die Pracht der zarten Blüten entstellen.

### 3. Integrale Interpretation

*Okujitori* bezeichnet das Ziehen von Losen 籤 (*kuji*), ursprünglich eine Methode, den göttlichen Willen zu prophezeien. Vermutlich bezieht sich der Ausdruck auf das Ziehen sogenannter Schicksalslose 御籤 (*omikuji*).<sup>179</sup> Nicht zu verwechseln mit der Lotterie im heutigen Sinne, deren Loszettel man

176 Evtl. Verfasser des *Kampō Hyakushu* 寛保百首 (Hundert Verse der Kampō[-Ära (1741–44)], 1741). *KJJ* 3: 159.

177 RICKMEYER 2004: 160.

178 行来 (*yukiki*, auch 往来) meint eine Straße 往来 (*ōrai*), auf der reges Treiben herrscht. *NKDJ* 13: 385.

179 Der Ausdruck *okuji* ist vermutlich die abgekürzte Form für *omikuji*. Unter *kuji* ist das Ziehen eines Loses zu verstehen, das über etwas entscheidet, z.B. Glück / Unglück. *NKDJ* 4: 829. *Omikuji* kann auch mit "Orakelzettelchen" oder "Glückslos" wiedergegeben werden. Adolf MUSCHG, Minako ŌBA (Texte), Ingeborg LÜSCHER (Bilder): *Japanische Glückszettel*, Frankfurt am Main: Insel 1996: 81. Es sind verschiedene Schreibungen für *omikuji* möglich, u.a. 御籤, 御神籤. *NKDJ* 2: 1379. Daher ist hier auch die Lesung *mikuji* 御籤 denkbar.

“Wohlstandslose” 富籤 (*tomikuji*) nennt<sup>180</sup> und die in der Ära Kan’ei 寛永 (1624–44) aufkamen,<sup>181</sup> aber erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts besonders beliebt wurden.<sup>182</sup> *Omikuji*, die dem Loszieher eine schlechte Zukunft verkünden, knotet man an die Äste der Bäume im Schrein- oder Tempelbezirk. Dieser heute noch übliche Brauch heißt “Wegwerf-[Schicksals]los” 捨て御籤 (*sutemikuji*).<sup>183</sup>

Die Kirschbäume am Wegrand, die das ganze Jahr mit Lotterielosen behängt sind, verderben dem Betrachter das einmalige Schauspiel der allmählich aufgehenden Kirschblüten. Stattdessen sieht man nur die weggeworfenen Lose<sup>184</sup> aus Papier, die mit ihren düsteren Prophezeihungen den Anblick der zarten Kirschblüten empfindlich schmälern. Welch Ärgernis diese Zettel nicht nur demjenigen bescheren, der sich ihrer entledigt hat!

#### 4. Jahreszeitenwort

“Kirsch[blüt]e”. Frühling 2–3<sup>185</sup> (vgl. Vers 9 “ [Kirsch]blüte”).

180 Andere Bezeichnungen sind “Wohlstands[an]stoß” 富突 (*tomitsuki*) oder “Wohlstands-zettel” 富札 (*tomifuda*); heute ist eher die Bezeichnung “Schatz-Los” 宝籤 (*takarakuji*) üblich. AOKI Kōichirō 青木宏一郎: *Edo shomin no tanoshimi* 江戸庶民の楽しみ (Vergnügen der Bürger Edos), Chūō Koron Sha 2006: 106.

181 Seit Anfang der Edo-Zeit in der Region um Ōsaka praktiziert und ab der zweiten Hälfte des 17. Jhs. auch von Kaufleuten in der Hauptstadt Edo übernommen worden. AOKI 2006: 106. Nach Kōda Shigetomo 幸田成友 (1873–1954) ist der Brauch ab dem Jahr 1706 in Edo nachzuweisen. NISHIYAMA Matsunosuke 西山松之助 u.a. (Hg.): *Edogaku jiten* 江戸学事典 (Lexikon zum Studium der Edo-Zeit), Kōbun Dō 1994: 335. Schicksalslose (*omikuji*) sind dagegen seit der Kamakura-Zeit bekannt.

182 Mock JōYA: *Mock Joya's Things Japanese*, Tokyo: Tokyo News Service 1958: 728. Die Wohlstandslose sah man als Glücksspiel an, und es kam immer wieder zu Verboten durch die Regierung, erstmals im Jahr 1692. MIYAO Shigeo 宮尾しげを, KIMURA Senshū 木村仙秀: *Edo shomin no fūzoku shi* 江戸庶民の風俗誌 (Aufzeichnungen zum Brauchtum der Bürger Edos), Chiba Shuppan 1970: 103. Ab der Kyōhō-Ära (1716–36) wurde diese Art der Lotterie fast ausschließlich von Tempeln und Schreinen angeboten und zwar vor allem zur Finanzierung der Instandsetzung der Gebäude.

183 JōYA 1958: 598.

184 So z.B. in einem *senryū*-Vers aus dem *Tanshū hyōmanku awase* 丹舟評万句合 (Bündel unzähliger Verse von Ruf um die Roten Schiffe, 1704–8): 捨てみくじ木々に花か(貸)す大師堂 *sutemikuji / kigi ni hana kasu / Daishi Dō* Die Wegwerflose / verleihen sich den Bäumen als Blüten / an der Halle der großen Meister. Zitiert nach NAKAMURA Kōichi 中村公一: *Ichiban dai-kichi! Omikuji no fōkuroa* 一番大吉! おみくじのフォークロア (Allergrößtes Glück! Volkskundliches zu den Schicksalslosen), Taishū Kan Shoten 1999: 10.

## 5. Bildbeschreibung

Ein schwarzes Schild (*hyōbō*)<sup>186</sup> ragt in der Krümmung des Stammes eines Kirschbaumes vor demselbigen hervor. Darauf steht in großen weißen Schriftzeichen “zwei große Meister” 両大師 (*ryō daishi*)<sup>187</sup> und daneben in kleineren Lettern “Verwalter” 執事 (*shitsuji*).<sup>188</sup> Die Bezeichnung “zwei große Meister” weist auf die beiden Priester, die auf dem Gelände des Tempels Kan’ei[ji] 寛永寺 (1625) der Hauptstadt, genauer in der “Halle des barmherzigen Blicks” 慈眼堂 (*Jigendō*) verehrt werden: den Tempelgründer Tenkai Jōnin 天海上人 (1536–1643), auch Jigen Daishi 慈眼大師 genannt, und den Mönch Jōgen 良源 (912–85), auch Jie Daishi 慈恵大師, der zugleich als Urvater der Schicksalslose angesehen wird.<sup>189</sup> Weit geöffnete Blüten schmücken die Baumkrone, Loszettel (*fuda*) sind an den Ast unterhalb des Anschlags geknotet.

## 6. Schriftgestalt

(Standard) 鬪 → 鬪 國<sup>190</sup>

(Standard) 御 → 御 御<sup>191</sup>

185 *DSJ* 1: 161–63; *KSHJ*: 36–39; *HDSJ* Frühling: 482–85.

186 TAKAHASHI 1998: 126.

187 Bei *daishi* (wörtl. “großer Lehrer”) handelt es sich um einen Ehrentitel von Priestern bzw. Mönchen, der sie in den Stand von Heiligen hebt.

188 Ähnliche Darstellung im *Edo daijiman* 江戸大じまん (Edos großer Stolz, 1779), abgebildet bei TANAHASHI Masahiro 棚橋正博, MURATA Yūji 村田裕司: *E de yomu Edo no kura-shi fūzoku daijiten* 絵でよむ 江戸のくらし風俗大事典 (Großes Wörterbuch zu Leben und Brauchtum der Edo-Zeit), Kashiwa Shobō 2004: 124, oder in einem Farbholzschnitt von Enshi 円志 (tätig etwa 1772–1801) mit dem Titel “Kirschblütenschau-Szenerie” 花見之景 (*Hanami no kei*) dargestellt, abgebildet bei NHK, Bd. 6, 1994: 112. Demnach könnten sich Bild und Vers auf die Kirschblüte des Tempels Kan’ei[ji] in Ueno nahe der “Halle des Kiyomizu Kanon” 清水観音堂 (Kiyomizu Kanon Dō) beziehen. Der Tempel Kan’ei[ji], genauer Tōei Kan’ei[ji] 東叡寛永寺, auch Tōeizan 東叡山 (“Östlicher [Hi]ei-zan”), ist ein Abkömmling des Enryakuji 延暦寺 auf dem Berg Hiei[zan] 比叡山 nördlich von Kyōto, dem Haupttempel der Tendai-Schule des Buddhismus, und war in der Edo-Zeit ein berühmter Ort zum Betrachten der Kirschblüte. NISHIYAMA 1994: 322.

189 Vgl. Angabe auf der Homepage der Tendai-shū [www.tendai.or.jp](http://www.tendai.or.jp).

190 Als *itaiji* nachgewiesen im *Dictionary of Chinese Character Variants*, a.a.O., als *kuzushiji* im *Denshi kuzushiji jiten*, a.a.O.

191 Ebenso.



Gedicht 95: Daisōjō Jien 大僧正慈円



舞  
鰐

大僧正慈円  
墨そめに  
肘笠は  
なし  
雨の花

福王

大僧正慈円  
墨そめに肘笠はなし雨の花

*Daisōjō Jien*  
*sumi-zome ni / hiji-gasa wa nashi / ame no hana*

Daisōjō Jien  
Im Mönchsgewand  
ohne einen Ellenbogen zum Schirm  
im Blütenregen

Dichter: Bugaku 舞鰐  
 Maler: ohne Angabe (Hakuhōken 白鳳軒<sup>192</sup>)  
 Stempel: Fukuō 福王<sup>193</sup>  
 Band / Seite: 1 / 23o

### 1. Gegenüberstellung des Haiku mit dem *waka*-Vers

Haiku	<i>waka</i> -Vers	Übersetzung des <i>waka</i> <sup>194</sup>
墨そめに 肘笠はなし 雨の花	おほけなく うき世の民に おほふかな わがたつ袖に 墨染の袖	Ach, ungeziemenderweise bedecke (= beschütze) ich das Volk auf dieser bitteren Welt mit meinem tuscheschwarzen Ärmel [der Mönchskutte] hier vom Bergwald (= dem Tempel Enryakuji) aus, wo ich (eingezogen bin und) stehe.
sumi-zome ni hiji-gasa wa nashi ame no hana	ōkenaku ukiyo no tami ni ōu kana waga tatsu soma ni sumi-zome no sode	

### 2. Paraphrase des Haiku

In meinem Mönchsgewand (*sumizome*, wörtl. “[mit] Tusche schwarz gefärbt”) mit den weiten Ärmeln bräuchte ich eigentlich meinen Ellenbogen nicht wie einen Schirm über den Kopf zu halten (*hijigasa*) – der Regen besteht ja (nur) aus Blüten (*ame no hana*)!

### 3. Integrale Interpretation

*Sumizome* meint wohl weniger das Mönchsgewand als Kleidungsstück, sondern den Personenkreis der (zurückgezogen lebenden) Klosterbruderschaft.<sup>195</sup>

192 Vgl. Fn. 159.

193 Vgl. Fn. 160.

194 RICKMEYER 2004: 167.

195 Also im Sinne eines “tuscheschwarz gefärbten Gewandes” 墨染めの衣 (*sumizome no koromo*), das von Mönchen getragen wird. *NKDJ* 7: 1065. In der Heian-Zeit waren Mönchsgewänder (*hōe*) mit langen, weiten Ärmel und darüber getragener Stola (*kesa*) üblich, die sich “Dunkelgraues” (*nibiuro*) nannten. Obergewand (*ho*), Rock (*mo*) und Kragen (*eri*) waren aber weiß. Für die Edo-Zeit liegt die Assoziation zum Reisegewand (*ryosō*) der Mönche näher, das sich “tuscheschwarz gefärbtes [Gewand] mit gerade [verlaufenden] Nähten” 墨染の直綴 (*sumizome no jikitotsu*) nannte. Obergewand (*jikitotsu*) und Rock (*mo*) in schwarz wurden über einem kurzärmeligen Gewand (*kosode*) getragen und hatten

Daß der *waka*-Dichter Jien 慈円 (1155–1225),<sup>196</sup> der als [amtlich sanktionierter] Mönchsvisitorator 大僧正 (*daisōjō*) zugleich höchster buddhistischer Würdenträger war,<sup>197</sup> sich so bezeichnet, mag als übertrieben demütig erscheinen, denn ihm bot sich bei öffentlichen Auftritten wohl kaum die Gelegenheit, seine Ärmel (*sode*) als Regenschutz<sup>198</sup> einzusetzen.<sup>199</sup> Schon gar nicht bei einem herabkommenden Blütenregen.<sup>200</sup> Das schwarze Mönchsgewand teilt mit den wohlriechenden, zart karmesinroten Kirschblüten, die “Tuscheschwarz ge-

---

selbst keine Ärmel, sondern nur weite Ärmelöffnungen. Vgl. *Nihon Fukusō shi - Shiryō* 日本服装資料 (Materialien zur Geschichte der Kostüme in Japan), Hg. Costume Museum 服飾博物館 (*Fukushoku Hakubutsu Kan*). NHK, Bd. 6, 1994: 51, 73. *Sumizome* ist auch Ansatzpunkt anderer parodistischer Verse. Vgl. EGUCHI 2005: 228–29.

- 196 Der Name des klassischen Dichters wird meist mit Saki no Daisōjō Jien 前大僧正慈円, also der “ehemalige Mönchsvisitorator Jien”, angegeben. Vgl. u.a. ARIYOSHI 2007: 392.
- 197 Die Darstellung des Dichters Jien im schwarzgefärbten Mönchsgewand ist durchaus nicht üblich. Vgl. z.B. die Darstellung im Blockdruckbuch *Ogura Hyakunin isshu* 小倉百人一首 (Gedichte von hundert Dichtern vom Berg Ogura, 1680), illustriert von Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (?–1694), abgebildet bei *Rare Books of the National Diet Library – The 60th anniversary – Carrying on the Classics* 国立国会図書館60周年記念貴重書店第一部 古典の継承 (*Kokuritsu Kokkai Toshokan Kaikan 60 Shūnen kinen kicho shoten, Dai ichi bu: Kōten no keishō*), Hg. Kokuritsu Kokkai Toshokan, oder in einem Malbuch 画帖 (*gachō*) von Kanō Tan’yū 狩野探幽 (1602–74), abgebildet bei MORI 1972: 129.
- 198 袖笠 (*sodegasa*), wörtl. “Ärmel [als] Schirm” lehnt sich vermutlich an den Ausdruck “Ellenbogen [als] Schirm” (*hijigasa*) von Fujiwara no Mototoshi 藤原基俊 (1060–1142) an. KATAGIRI Yōichi 片桐洋一: *Makurakotoba – utakotoba jiten. Zōtei han* 枕詞・歌ことば辞典 増訂版 (Wörterbuch der Liedkissen-Wörter und Wörter, die in Gedichten verwendet werden. Erweiterte und verbesserte Auflage), Kasama Shoin 2004: 238–39. KATAGIRI benutzt, abweichend vom *NKDJ*, die nicht getrübbte Lesung von *kasa*.
- 199 Vielmehr schritt er – bei zeremoniellen Anlässen – wohl unter dem schützenden Dach eines “[über]großen Schirmes” 大傘 (*ōgasa*), den hinter ihm gehende Träger über ihn hielten.
- 200 Eigentlich “Regenblüten” (*ame [de aru] no hana*). Lexikalisch belegt ist nur der Ausdruck “Blütenregen” 花の雨 (*hana no ame*). *NKDJ* 10: 1264–65. Darunter ist der Regen zur Kirschblüte oder das Abfallen der Kirschblüten aufgrund starken Regens gemeint, aber auch das andauernde Herabwirbeln von Kirschblüten, die mit fallendem Regen verglichen werden. “Blütenregen” ist im *HDSJ* als eigenständiges Stichwort aufgeführt und fällt dort in die Kategorie “Himmelsphänomene” 天文 (*temmon*). *HDSJ*, Frühling: 93; *KSHJ* 71. *Hana no ame* bringt wohl das emotionale Spektrum von Assoziationen zur Kirschblüte (wie Erwartung prachtvoller Schönheit und Bedauern ihres Vergehens) besonders gut zum Ausdruck. Ein unvermittelt einsetzender Platzregen, bei dem man automatisch den Ellenbogen (*hiji*) oder Ärmel (*sode*) schützend über den Kopf hält, nennt man auch “Ellenbogen [als] Schirm-Regen” 肘笠雨 (*hijigasa ame*) oder “Ärmel [als] Schirm-Regen” 袖笠雨 (*sodegasa ame*).

färbte Kirschblüten” 墨染桜 (*sumizome zakura*)<sup>201</sup> genannt werden, die Gemeinsamkeit des Namens. Gibt es einen besseren Hintergrund als eine schlichte schwarze Mönchskutte, vor der sich die blaß-rosa farbigen Blüten abheben? Statt mit seinem Ärmel “das Volk der bitteren Welt zu bedecken” (*ukiyo no tami ōu*, vgl. Übersetzung des *waka*, S. 84), wird er nun gerade selbst von den allzu vergänglichen Blüten eingehüllt. Da heißt es nur – gerade so wie das Bild es zeigt – Reißaus zu nehmen vor der allzu flüchtigen irdischen Natur!<sup>202</sup>

#### 4. Jahreszeitenwort

“[Kirsch]blüte”. Frühling 2–3 (vgl. Vers 9).

#### 5. Bildbeschreibung

Ein Mönch<sup>203</sup> läuft fluchtartig in geduckter Haltung an einem blühenden Kirschbaum vorbei, dessen Blütenblätter wie Regentropfen herabfallen.<sup>204</sup> Er geht barfuß und hält seinen rechten Arm über den geschorenen Kopf (*teiha-*

201 NKDJ 7: 1056; SCHÖNBEIN 2001: 95. Die Blüten dieser Kirschbaumsorte sind mit ihren fünf nicht-gefüllten 一重 (*hitoe*), seidenhauchartigen Blütenblättern der Zerstörung durch Regen weit mehr ausgesetzt als etwa die der gefüllten Kirschblüte 八重桜 (*yaezakura*). *Sumizomezakura* kommt zusammen mit Blütenregen 雨の花 (*ame no hana*) bereits in einem Vers (Nr. 801) aus dem *Ōsaka Danrin sakura senku* 大坂檀林桜千句 (Tausend Verse zur Kirschblüte der Ōsakaer Danrin[-Schule]), 1678) vor: 箱戸樋や墨染桜花の雨 *Hakodoi ya / sumizomezakura / hana no ame*. In der Regenrinne – / Kirschblüten Tuschschwarz gefärbt / ein Regen aus Blüten! Onlinedatenbank des International Research Center for Japanese Studies (Hg.): 国際日本文化研究センター (Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentā): Nichibun Databases, Japanese Studies Research Materials, Haikai.

202 Das Zeigen im Bild von etwas, das der Vers verneint, kann nach KATŌ auf den erklärenden Charakter der Illustration zurückzuführen sein, da das Nichtvorhandensein von etwas bzw. die Unmöglichkeit einer Handlung schlecht darstellbar ist. KATŌ 2005: 70. Im vorliegenden Fall mag gerade die Verkehrung des *waka* betont werden, also die Verdrehung von “bedecke (= beschütze) ich das Volk [...] mit meinem tuscheschwarzen Ärmel”.

203 Vgl. z.B. die Darstellung Saigyōs in einem Holzschnitt von Okumura Masanobu 奥村政信 (1686–1764) mit dem Titel “Saigyō, the fine rain and the [two] *kasa*” 西行時雨笠 (*Saigyō shiguregasa*) bei Gunhild AVITABILE (Hg.): *Early Masters. Ukiyo-e Prints and Paintings from 1680 to 1750* (Ausstellungskatalog), New York: Japan Society Gallery 1991: 63.

204 Seine Haltung erinnert an die Darstellung einer Person im *Gahon zuhen* 画本図編 (Zeichnungen eines Malbuches, 1752), die vor dem Regen unter ein Hausdach (*amayadori*) flüchtet, abgebildet bei HANABUSA Itchō 英一蝶: *Hanabusa Itchō ehon sanshu* 英一蝶絵本三種 (Drei illustrierte Bücher von Hanabusa), Ōhira Shooku 2006: 32.

*tsu*). Bekleidet ist er mit einem schlichten, vermutlich kurzärmeligen Gewand (*kosode*), über dem er einen schwarzen Überwurf<sup>205</sup> trägt.

## 6. Schriftgestalt

Zeichen: (Standard) 円 → 圓 (Langzeichen)

## Abkürzungen

DSJ	<i>Daisaijiki</i>
HDJ	<i>Haikai daijiten</i>
HDSJ	<i>Haiku daisaijiki</i>
HJ	<i>Haiku jiten. Kinsei</i>
KJJ	<i>Kinsei jimmei jiten</i>
KSHJ	<i>Kyōka senryū hyōgen jiten. Saijikiban</i>
KSM	<i>Kokusho sōmokuoku</i>
NJD	<i>Nihon jimmei daijiten</i>
NKDJ	<i>Nihon kokugo daijiten</i>
NSMT	<i>Dai-Nihon shoga meika taikan</i>
NUHJ	<i>Nihon utakotoba hyōgen jiten</i>
SNKBT 70	<i>Shin-Nihon koten bungaku taikai. Dai 70: Bashō shichibu shū</i>
SNKS 19	<i>Shinchō Nihon koten shūsei. Dai 19: Kokin waka shū</i>
SNKS 77	<i>Shinchō Nihon koten shūsei. Dai 77: Chikuba kyōgin shū – Shin-sen Inu-Tsukuba shū</i>
TIJ	<i>Tensho impu jiten</i>

---

205 Vermutlich ein Überwurf, den man “zehn Tugenden” 十徳 (*jittoku*) nannte. KANAZAWA Yasutaka 金沢康隆: *Edo fukushoku shi* 江戸服飾史 (Geschichte der Kleidung Edos), Seibō 1962: 214–15.



